Johann Peter Alexander Wagner

Fürstbischöflich-Würzburgischer Hofbildhauer

1730—1809

Ein Beitrag

zur

Geschichte der deutschen Plastik

des XVIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät Sektion I der

Ludwig-Maximilians-Universität München

eingereicht am 19. Januar 1904 von

Heinr. G. Lempertz.

Köln, 1904.

Druck von M. DuMont Schauberg. 1596

Johann Peter Alexander Wagner

Fürstbischöflich-Würzburgischer Hofbildhauer

1730—1809

Ein Beitrag

zur

Geschichte der deutschen Plastik

des XVIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät Sektion I der

Ludwig-Maximilians-Universität München

eingereicht am 19. Januar 1904 von

Heinr. G. Lempertz.

Köln, 1904.

Druck von M. DuMont Schauberg. 1596

I. Teil.

Wagners Leben.

1. Kapitel.

Wagners Familie, Jugendzeit, Lehr- und Wanderjahre.

„Meine Voreltern, bis in die vierte Generation hinauf, sind alle Bildhauer gewesen, der erste lebte in Gebsattel, von dem man aber nur soviel weiß, als daß er 111 Jahre alt geworden. Thomas Wagner, sein Sohn, ließ sich im Kloster Theres nieder; von diesem stammt mein Vater Peter Wagner, welcher als Hofbildhauer unter den letzten Fürstbischöfen in Würzburg lebte ..." beginnt Martin Wagner einen Entwurf seiner Lebensbeschreibung, den er am 7. September 1840 anfertigte[1]. Dieses sind die ersten spärlichen Nachrichten, die wir über die Familie unseres Meisters erhalten. Aber bereits über seinen Vater beginnen sich dieselben zu mehren. Schon vor dem Jahre 1722 dürfen wir seine Ansiedlung im Kloster Theres annehmen, da er sich in diesem Jahre am 3. Februar mit der Jungfrau Anna Maria Grubelt von Obertheres verehelichte[2] und wir in den folgenden Jahren seine Anwesenheit an diesem Orte aus den Kirchenbüchern nachweisen können. Ob ihn verwandtschaftliche Bande nach der alten Heimat zogen bezw. ob er mit jenem Johann Wagner, den wir 1624 zu Kloster Theres feststellen können[3], und jenem Martin Wagner, der zu Buch (Pfarrei Obertheres) im Jahre 1630 das Licht der Welt erblickte[4], in verwandtschaftlicher Beziehung stand, läßt sich aus den Akten nicht ersehen.

Wahrscheinlich wird ihn wohl die Aussicht auf sichere und reichliche Beschäftigung zu der Übersiedlung in die stille, von leicht bewaldeten Hügeln eingeschlossene Ebene veranlaßt haben. Denn, wie man zu Melk[5], St. Florian[6], Ebrach[7], Zell a. M.[8] die alten Klosterbauten durch reichgegliederte Paläste neuen Geschmackes zu ersetzen suchte, die alten, einfachen Kirchen abriß und neue Bauten aufführte oder wenigstens ihnen im Innern mit reicher Stuck- und Farbenverzierung das glanzvolle Aussehen der neuen Richtung zu geben trachtete, hatten auch in diesem Kloster die Mönche beschlossen, durch einen Neubau nach außen hin ihre Macht und ihren Reichtum zur Schau zu tragen[9]. Leider ist uns von dem, was mit des Klosters Ersparnissen zu Gottes Ruhm und Ehre errichtet wurde, nur noch weniges erhalten. Die Säkularisation machte auch diesem Kloster ein Ende. Durch Kauf ging es in Privatbesitz über[10]. Die Konvents- und Wirtschaftsbauten blieben bis heutigen Tages erhalten, das Gotteshaus wurde dagegen niedergelegt. Seine Altäre wurden von Staats wegen verkauft[11] und seine Steine zu anderen Bauten verwendet. Ob wir in den Figuren, die sich jetzt in der Untertheresер Kirche von der Ausstattung des Klosters aus dieser Zeit befinden[12], ob wir in denen der Friedhofskirche zu Obertheres, dessen Innenausschmückung aus dem Jahre 1722[13] herrührt, Werke des Thomas Wagner erblicken, läßt sich daher nicht mehr feststellen. Als besonders gute Leistungen können wir sie keinesfalls bezeichnen. Sie verraten keine reiche Naturbeobachtung, kein allzugroßes technisches Können. Ein sicheres Bild seines Talentes können wir uns jedoch aus mehreren Skizzen machen, die sich jetzt in der Wagnersammlung der Universität zu Würzburg befinden. Hier tritt er uns in einer Dornenkrönung Christi als ein nicht zu lebhaft komponierender Meister im Geiste seiner Zeit entgegen. Ein anderes Blatt zeigt uns in einer Reihe von Studien eine gute Beobachtungsgabe des kindlichen Körpers und seiner eigenartigen Bewegungen.

Bald begann sich seine friedliche Wohnung zu bevölkern, und nach wenigen Jahren klangen die Stimmen von sechs munteren Kindern[14] durch das trauliche Heim. Der älteste Knabe, das vierte

der Kinder, war unser Meister. In der Taufe, aus der ihn am 26. Februar 1730 der Jüngling Peter Voith von Obertheres hob[15], erhielt er die Namen Johann Peter Alexander. An den ruhig fließenden Fluten des Maines, fern dem Trubel der großen Städte und der Unruhe der Zeiten, verlebte er seine Kindheit. Bald regte sich in ihm der alte Künstlergeist der Familie. Von der Hand seines Vaters erhielt er seine erste technische Ausbildung[16], lernte er zuerst, in Holz und Stein die menschlichen Formen nachzubilden. Sicher sah der Vater mit Freuden die Fortschritte seines Ältesten. So nahte sich bald die Zeit, wo er nach altem Handwerksbrauch die Wanderschaft antreten mußte, und mit geteilten Gefühlen verließ er als 17jähriger Jüngling[17] seinen Heimatsort und das väterliche Dach, um seine Schritte nach der kaiserlichen Hauptstadt Wien[18] zu lenken.

Was aber bedeutete für den jungen Künstler Wien! Wie wird sein Auge sich an dem Glanz erfreut haben, den neben dem kaiserlichen Hof eine reiche Zahl von Fürstenhäusern entwickelten! Wie wird unser Meister, der bis dahin nur schlichte Mönche und einfache Bauern gesehen hatte und lediglich die Kunst des Klosters kannte, über die goldenen Karossen mit ihren reich geschirrten Walachen, mit ihren Vorreitern und ihren in Samt und Seide gekleideten Insassen gestaunt haben, über jene Prachtentfaltung, von der wir uns heute nach den Belottoschen[19] Ansichten Wiens nur einen schwachen Begriff machen können. Welch Entzücken werden jene Paläste und Kirchen mit ihrem bald mehr, bald weniger reichen Figurenschmuck bei ihm hervorgerufen haben, die von Fischers von Erlach[20], Hildebrands[21] und anderer namhafter Architekten künstlerischem Geiste ersonnen waren und noch zum Teile bis heutigen Tages zu den schönsten Bauten Wiens zählen! Ich brauche nur an Fischer von Erlachs Bauten für den kaiserlichen Hof zu erinnern, die Reitschule[22], die Stallungen der Wienerburg[23], die Hofbibliothek[24], an Privatgebäude wie das Palais Trautson[25], Rofrano[26] (Auersperg), an seine Kirchen: die Peterskirche, Karl Borromäus[27], an Hildebrands Belvederebau[28], an die

Paläste der Schönborn[29], Daun[30], Stahrenberg[31]. Diese Pracht überstieg jedenfalls die höchste Erwartung, die der junge Meister sich nach den Schilderungen der zwischen der Kaiserstadt an der Donau und Würzburg häufig hin- und herziehenden Boten machen konnte, und die in ihm vielleicht die Sehnsucht nach jenem Orte geweckt hatten.

Oder sollen wir etwa annehmen, daß der Bildhauer Johann Wagner, den wir in den Reliefs an der Lilienfelder Kanzel[32] kennen lernen, der an dem Neustädter Altar von 1740[33] und 1733[34] im Kloster Neuburg tätig war, ein Verwandter unseres Meisters war, der die jungen Künstler in seine Werkstatt berufen hatte? Nachweisen läßt sich seine Angehörigkeit zu derselben nicht. Die Möglichkeit ist jedoch nicht ausgeschlossen, selbst bei dem Verbote, das an alle außerhalb der Akademie stehenden Bildhauer ergangen war, „öffentlich Schule zu halten, ein Modell aufzustellen[35]". Peter hatte ja bereits bei seinem Vater die Lehre durchgemacht und konnte so als Gehülfe aufgenommen werden. In der Auffassungsweise beider Meister lassen sich manche gleiche Züge feststellen, so in der Haltung und in den zierlichen graziösen Bewegungen. Dieselben sind jedoch so nebensächlicher Natur, daß wir aus ihnen nicht auf eine unbedingte Abhängigkeit des jüngeren von dem älteren Meister schließen können.

Mit großer Sicherheit können wir dagegen behaupten, daß Wagner der Akademie angehört[36] hat, deren Gründung noch in die letzten Jahre des XVII. Jahrhunderts zurückfällt. Da ihre Geschichte nicht allgemein bekannt ist, so mag dieselbe in Kürze hier erwähnt werden[37].

Die Anregung hierzu hatte der unternehmungslustige Kammermaler Peter Strudel[38] gegeben. Er fand bei Hofe ein geneigtes Ohr. Man stellte ihm Lokalitäten in Aussicht und gab ihm einen Zuschuß von 300 Florins zur Deckung der ersten Unkosten. Dennoch hatte Strudel zunächst mit Schwierigkeiten zu kämpfen und sah sich trotz wiederholter Bitten um Erfüllung seiner Zusagen veranlaßt, die bereits angeschafften Abgüsse „der berühmtesten

griechischen Statuen zu Rom und Florenz, als Laokoon, die sog. medicäische Venus, Apoll, den borghesischen Fechter u. a. m." einstweilen in seiner Wohnung, dem Strudelhof unterzubringen und hier die „Akademie von der Mallerey-, Bildhawer-, Fortification-, Prospectiv- und Architekturkunst" zu eröffnen. Ob hierbei seine beiden Brüder Paul und Dominik ihm hülfreich zur Seite standen, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls spricht ihre Feindschaft untereinander hiergegen[39]. Außerdem vermochte Peter auch allein eine so vielseitige Schule zu leiten; sehen wir ihn doch auch als Bildhauer und Ingenieur tätig[40]. Von seiten des Hofes erhielt er eine Privilegierung und mehr „vor eine gnad alss debitum" Geldunterstützung.

Eine Änderung trat erst mit der Regierung Josephs I. ein, der die Anstalt zu einer „öffentl. kayserl. Academie der Mahlerey, Bildhauer- auch Bau- und Prospectivkunst" ernannte, ihr das Sattlersche Haus als Quartier anwies und dem Präfekten Strudel ein Gehalt von 1000 Florins anwies. Trotz ihrer Bestätigung durch Karl VI. löste sie sich bei dem Tode Strudels auf (1714).

Erst im Jahre 1725 griff der Kammermaler van Schuppen[41] auf den Gedanken der Akademie zurück und wandte sich dieserhalb an den Hof mit der Bitte „diese Accademiam . . . . anwidrum allergnädigst zu restabiliren und durch ihre mit dem genuss deren emolumenten, welche mehr gedachter Pietro Strudel gehabt, fortführen und continuiren zu lassen". Sein Gesuch wurde genehmigt, und die Akademie wurde unter dem Präfekten van Schuppen und dem Protektorate des Grafen Gundacker Althan als kaiserliches Institut wieder eröffnet.

Da Schuppen auf der Académie Royale zu Paris seine Ausbildung genossen hatte, so drang mit ihm naturgemäß manche französische Idee in die Akademie ein, wie uns ein Vergleich der ersten Paragraphen der Statuten der beiden Institute lehrt. Dennoch beschränkt sich diese Abhängigkeit fast nur auf das Gebiet der Moral, während man in den Unterrichtsvorschriften die alten eigenen Wege beibehielt.

Leider sind wir auch über die Lehrer jener Epoche nicht unterrichtet. Füßli, der allein uns einige Meister nennt, erweist sich als unzuverläßlich, da er uns Raphael Donner angibt[12], der nachweislich niemals dem engeren Verbande der Akademie angehörte.

Als Unterrichtsmaterial dienten auch jetzt noch die genannten Statuen. Daneben übte man fleißig das Zeichnen nach der Natur und nach dem lebenden männlichen Modell. Hierzu kamen noch anatomische Studien, wie wir aus der Bitte um die Auslieferung eines Gehenkten im Jahre 1735 ersehen. Zu diesen Übungen waren jedoch nur die besten Schüler zugelassen.

Der Besuch der Akademie wuchs von Jahr zu Jahr, so daß man verschiedentlich neue und größere Wohnungen beziehen mußte. Als im Jahre 1741 die Kriegsnot für Wien stieg — Friedrich d. Gr. hatte Schlesien, die Bayern mit französischen Hülfstruppen ganz Ober- und Teile von Unter-Österreich besetzt —, da vermochte die Akademie eine „Frey-Compagnie" in der Stärke von 89 Mann zu stellen. Ihre Liste ist uns erhalten und gibt uns Nachricht über den damaligen Personalstand.

In den Meistern, die bei diesem Freikorps als Vorgesetzte funktionierten, dürfen wir wohl mit Recht die damaligen Lehrer erblicken. In ihren Reihen finden sich unter anderen die Maler Jacob van Schuppen, Friedrich Angst, Karl Aigen, die Bildhauer Johannes Moll und Franz Kohl[43], beide Schüler Raphael Donners.

Nochmals sollte die Wohnungsfrage hemmend in den Gang der Akademie eingreifen. Gerhard von Zwieten, den Maria Theresia aus Leiden an die Wiener Universität als Professor der Medizin und zu ihrem Leibarzt berufen hatte, war gleichzeitig Präfekt der Hofbibliothek und verlangte in dieser Eigenschaft die Amtswohnung, die man unterdessen der Akademie als Heim angewiesen hatte. Da sich keine passenden Räume fanden, löste sich die Akademie abermals offiziell auf (1745). Sie bestand jedoch im stillen in den einzelnen Wohnungen der Lehrer fort. Gerade in diese Zeit fällt die Ankunft Wagners. Da man nun damals keine Schülerlisten führte, blieb uns Wagners Name als

Akademieschüler nicht erhalten. Diese Listen setzen erst wieder mit dem Jahre 1749 ein, in welchem Schuppen durch seinen unermüdlichen Eifer ein neues Heim gefunden hatte. Hier leitete er noch bis zum Jahre 1751 die Schicksale der Anstalt.

Diesmal führte die Akademie trotz des Todes ihres Präfekten ihren Gang fort. Sofort suchte man eine neue Kraft an seine Stelle zu gewinnen. Dieser Versuch schlug durch das hartnäckige Weigern Grans, in dem man seinen Nachfolger gefunden zu haben glaubte, fehl.

So entschloß man sich, vorläufig eine Rektoratsverfassung einzuführen, deren Satzungen durch den neuen Protektor Graf von Loisymthal am 28. September 1751 der Akademie übergeben wurden. Nach ihr wurde aus der Reihe der Professoren auf ein Triennium der Rektor gewählt[44]. Die Wahl fiel 1751 und dann wieder 1757 auf Michel Angelo Unterberger[45], 1754 auf Paul Troger[46]. Zu Professoren der Malerei wurden Karl Aigen[47], Friedrich Angst und Johann Mühldorffer, zu Professoren der Bildhauerkunst Matthäus Donner[48], an dessen Stelle 1757 Jakob Müllner trat, Jakob Schletterer[49] und Balthasar Moll[50] gewählt, für die Baukunst Johann Adam Loscher.

Da der Zeichenunterricht, in dem auch jetzt noch Antike und Natur als Vorbilder dienten — Aktzeichnen noch immer nur nach einem männlichen Modell —, von den Professoren der Malerei und Bildhauerkunst für alle Lehrlinge gemeinsam erteilt wurde, und zwar in der Weise, daß jeder Professor vier Monate lang die Leitung hatte, das Modell stellte und die Korrekturen vornahm, so müssen wir in allen diesen Künstlern mit Ausnahme Loschers die Lehrer Wagners erblicken.

Nach dem 3. Triennium gelang es, in der Person Martin van Meytens einen neuen Direktor für die Akademie zu gewinnen. Die weitere Verfolgung ihrer Schicksale würde uns zu sehr von unserer Betrachtung abführen. Wir wollen uns lieber kurz mit den drei Vertretern der Bildhauerschule bekannt machen, in denen wir jedenfalls die Hauptlehrer Wagners erkennen müssen.

Mit diesen Meistern drang die neue Donnersche Richtung in die Akademie ein. Kennen wir auch die meisten früheren Lehrer der Akademie nicht, so glaube ich nicht fehl zu gehen, wenn ich sie im Stile „welscher" Künstler arbeitend denke. Starke lebhafte Bewegungen, übertriebene Muskelbildungen, unruhige bauschige Gewandungen in der Art, wie wir sie bei Stanetti[51], Giuliani[52], Mattielli[53] in Wien finden, werden auch ihre Figuren ausgezeichnet haben. Höchstens dürfen wir sie uns in der Abschwächung denken, wie wir sie an den Figuren der Pestsäule[54] finden, die zwar noch die lebhafte Bewegung, die bauschige Gewandung haben, in der Muskulatur doch bereits leichter werden und auch schon leicht antikisierende Gesichtsbildung zeigen. In naturalistischer Durchbildung lassen beide Richtungen fast gleich viel zu wünschen übrig.

Dieser Richtung gehörte auch noch Giuliani an, unter dessen Leitung Raphael Donner[55] in den Jahren 1706—8 in Heiligenkreuz bei Wien[56] tätig war. Aber schon früh fand Donner in dieser Darstellungsweise keine Befriedigung. Er suchte sich sein Vorbild in der Natur und der Antike.

An letztere schloß er sich zunächst zu stark an, wie uns seine Figuren im Stiegenhause im Schloß Mirabell zu Salzburg zeigen, dessen Ausbau durch Hildebrand in die Jahre 1722 bis 1727[57] fällt. In dem Bestreben, die Fehler seiner Vorgänger zu vermeiden, übertrieb er die Formen der Antike. Die strenge Bildung ihrer Muskulatur erscheint hierdurch manieriert. Die Bildung der Trennungslinie zwischen Leib und Schenkel wird zu stark und an der Hüfte zu wulstig, die Gestalten selbst zu kräftig. Doch allmählich lenkt er mehr zur Natur über, wie uns die Arbeiten seiner Preßburger Zeit erkennen lassen. In Bewegung und Haltung wird er selbständiger. Die Muskulatur wird leichter, läßt jedoch noch seine Studien an der Antike erkennen. Hiermit verbindet er ein Gefühl für ruhige Bewegung und geschlossene Silhouette, für Feinheit und Zartheit der Gestalt, wie uns die Hauptwerke, der Brunnen auf dem neuen Markte zu Wien und das Andromache-

Relief im Rathaus zu Wien vor Augen führen. Jener ruhige Fluß zeichnet auch seine Gewandbehandlung gegenüber der seiner Wiener Zeitgenossen mit ihrer schweren wulstigen Formensprache vorteilhaft aus. Sie ist in leichten Falten gegeben und schmiegt sich vollständig dem Körper an, dessen zarter Bau leicht durchscheint.

In seinen Kindergestalten wählte er sich ein anderes Vorbild. Hier begeisterten ihn die weich modellierten Figuren eines Fiamingo[58]. Sie geben uns den molligen Kinderkörper mit seinen unbestimmten Formen wieder, mit dem runden Gesichte, feinen Näschen, vollen, mit Lachgrübchen geschmückten Wangen und starkem Unterkinn. Überall zeigen sich an den Gelenken starke, weiche Falten, die uns das gesunde Fett der kleinen Gestalten zur Darstellung bringen. Dabei besitzen sie bereits eine große Freiheit in der Benutzung ihrer Glieder. Den Körper bildet Donner meist verhältnismäßig groß, die Köpfe gern etwas zu klein. Das anschmiegende Lockenhaar wird in S-förmigen Linien gegeben, die bald stark in vollrund, bald nur ziseliert gebildet sind. Hiermit verbindet sich eine reizende, genrehafte Auffassung und gute Beobachtung des kindlichen Treibens, was sich namentlich bei den Figuren der Esterhazyschen Grabkapelle zu Preßburg beobachten läßt. Mutwillig versuchen sich die kleinen Amoretten, die den schweren Vorhang über dem Tore der Kapelle zurückhalten, von ihrem hohen Sitzpunkte herabzustoßen. Andere dagegen halten sich gegenseitig, um einander den Blick in die Kapelle zu erleichtern.

In den Kindergestalten zeigt sich am besten der Unterschied zwischen Donner und seinen Schülern, zumal von diesen bis jetzt nur wenige Werke in der Literatur bekannt geworden sind. Auch Ilg, auf den wir uns für die Wiener Kunstangaben in dieser Zeit am meisten verlassen können, und der uns das reichste Material bietet, gibt nur wenige Werke an. Bei dieser Betrachtung fällt Matthäus Donner fast ganz außer Gewicht, da er sich bereits früh ausschließlich auf das Stempelschneiden verlegte. Seine Arbeit der österreichischen Portraits- und Erinnerungsmedaillen

gibt eine gute Charakteristik der Person und eine zart und weiche Durchbildung in den Köpfen.

Schletterer, der nur durch die gemeinsame Tätigkeit in dem Mirabell-Stiegenhaus von G. R. Donner beeinflußt wurde, zeigt uns in seinen Engelsfiguren in dem genannten Palaste eine Übertreibung der Donnerschen Puttogestalten in die Länge; seine Köpfe behalten die einzelnen Formen bei und auch die S-förmige Haarbehandlung mit der starken Mittel- und Seitenlocke. Sie verlieren durch ihre lange Gestaltung an Weichheit und Fülle.

Balthasar Moll (auch Mol geschrieben) dagegen, der ein direkter Schüler Donners ist, benutzt die von seinem Lehrer gewonnene Beobachtungsgabe im entgegengesetzten Sinne. Bei ihm beginnen sich die Backen der Amoretten noch mehr zu füllen, doch weiß er sich zu mäßigen und die wahre Natürlichkeit im Auge zu behalten. Manche seiner Puttos an den Sarkophagen[59] der kaiserlichen Gruft zu Wien übertreffen fast die Donnerschen Figuren an Naturalismus. Gesteigert wird die weiche Bildung noch durch das Material, in dem er für gewöhnlich arbeitete. Seine meisten Werke sind in Blei gegossen. Hierdurch wurde sein Haar in stärkerem Maße in der ziselierenden Weise wiedergegeben.

Diesen Künstler scheint Wagner hauptsächlich zu seinem Lehrer auserkoren zu haben. Mit seinen Figuren haben die unseres Meisters die größte Ähnlichkeit, wie wir bei der Besprechung der einzelnen Werke noch sehen werden.

Wie lange Wagner den Unterricht der Wiener Akademie genossen hat, läßt sich nicht feststellen. Ebenso sind wir auch für seinen eingeschlagenen Heimweg fast nur auf Vermutungen angewiesen, und müssen wir uns auf wenige ungenügende Angaben verlassen[60]. Vielleicht hatte in ihm der Tod seiner geliebten Mutter (1755)[61] die Sehnsucht nach der alten Heimat geweckt. Dennoch schlug er nicht den direkten Weg dorthin ein.

Sein nächstes Ziel war München. Auf dem Wege besuchte er die Kunststätten an der Donau und Salzburg. Namentlich

zahlreich waren diese an der Donau. Klosterneuburg hatte soeben seinen Kirchenumbau durch Prandauer vollendet und den Stiftsbau nach Felice d'Allios[62] künstlerischen Plänen zum Teil ausgeführt[63]. St. Pölten[64] trug in seinen Kirchen und Gebäuden mit ihrer reichen und scharfen Profilierung den Charakter seines großen Sohnes Prandauer. Dieser Künstler hatte auch in St. Melk einen Bau ausgeführt, der in seiner reichgegliederten und energischen Formensprache, seiner feindurchdachten Anlage auf der schmalen Bergzunge einen gleich herrlichen Anblick auf und von der Donau gewährt. St. Florian war von Carlone und später von Prandauer neu geschaffen worden. Stift Willhering[65] ist bereits im Bau. Linz[66] wetteiferte in seinen Kirchen und Häusern mit diesem Orte.

Die Vorliebe für die künstlerische Ausschmückung der Plätze, die man schon früher in Brunnenanlagen, wie in Augsburg, Nürnberg, München, oder Säulen, namentlich Mariensäulen, z. B. in München und Wien, zierte, steigerte sich. Neben den genannten Motiven und Statuen wurden vor allem gerne Dreifaltigkeitssäulen errichtet[67], meist zur Erinnerung an die Erlösung von der Pest, die im Anfang des XVIII. Jahrhunderts in Europa wütete. Hier schritt man oft zu kühnen Ideen und wagte sogar den ganzen Schaft als Wolken darzustellen.

Im Salzburger Gebiet bot die Stadt[68] selbst das reichste Feld der künstlerischen Betätigung. Hier arbeitete man an den Verschönerungsbauten, die bereits Wolf Dietrich von Raitenau[69] begonnen hatte. Schloß Mirabell wird umgebaut, Klesheim entsteht. Die Stadt und die Gärten werden mit Statuen und Gruppen von der Hand Opstals, Hagenauers, Mändls und anderer geschmückt.

Von hier zog unser Meister in das bayerische Gebiet[70], wo in den Klöstern und am Hofe die gleiche künstlerische Schaffensfreude herrschte. Hier finden wir die Gebrüder Asam, Fischer, Effner, Cuvilliés. Hier lernte er durch die Beziehungen Max Emanuels und seiner Nachfolger zum französischen Hofe jene Kunstrichtung kennen, wie sie uns in den Arbeiten der letztgenannten

Künstler entgegentritt und die in den reichen Zimmern der Residenz, dann in Schleißheim beg. 1700 und vor allem der reizenden Amalienburg zu Nymphenburg 1734—1739 die schönsten Blüten dieses Stiles entfaltet hat. Über Fürstenfeld-Bruck, Andechs, Diessen, Ottobeuren, Kempten führte wohl Wagner sein Weg nach der Schweiz, nach St. Gallen, Einsiedeln und vielleicht selbst bis Genf hinunter. Von hier lenkte er seine Schritte bis Frankreich, wo mit Cochin[71] und Soufflot[72] der Klassizismus sich zu entwickeln begann.

Dann kam er an den Rhein. Hier traf unser Meister in dem kölnischen Gebiete zu einer Zeit ein, in welcher der bayerische Prinz Clemens August als Kurfürst von Köln seine größte bauliche Tätigkeit entwickelte[73]. Schloß Falkenlust bei Brühl, Jagdschloß Clemens-Werth im Kottenforst, 1734/75, Schloß Poppelsdorf, sind vollendet. Die Residenz zu Bonn (beg. 1697), Schloß zu Brühl werden mit Macht ihrem Ende entgegengeführt. Hierbei entwickelte der Fürst jene Vorliebe für die französische Richtung, wie er sie an seinem väterlichen Hofe zu München von Jugend an kennen und schätzen gelernt hatte. Er beschäftigte einen Robert de Cotte, Michael Leveilly und ließ sich selbst seinen heimatlichen Meister François Cuvilliés von München herüberkommen. Daneben neigte er auch seine Gunst einem Balthasar Neumann zu, den er für seinen Brühler Bau in die Beratung zog, und dem er den Bau der Sancta Scala auf dem Kreuzberge bei Bonn übertrug. Häufiger begegnete Wagner Werken dieses Meisters in der oberen Rheingegend, wo letzterer für die Fürstbischöfe von Trier und Speier, die aus dem Hause Schönborn auf den bischöflichen Thron gewählt waren, reiche Tätigkeit entwickelte[74]. Es mag hier der Hinweis auf das Dikasterial-Gebäude zu Ehrenbreitstein 1738, die Schloßbauten Schönbornslust 1752 und Bruchsal (beg. 1722) genügen.

In Mannheim, dem letzten Ziele seiner Reise, traf unser Meister vielleicht alte Bekannte aus Wien wieder. Hier finden wir namentlich mit dem Baue der Jesuitenkirche ein Wiener Kind, Alessandro Galli Bibiena[75], beschäftigt. Vielleicht war neben diesem auch noch mancher andere Wiener Künstler hier tätig.

Dennoch scheint Wagner nach kurzem Aufenthalt sein Wanderbündel geschnallt zu haben, um nach seinem geliebten Frankenlande heimzukehren. Doch nicht nach dem friedlichen Kloster am Mainesstrande lenkte er seine Schritte. Ihn bannte die sich neu verjüngende Residenz seines Fürsten für immer in ihren Mauern. Im Jahre 1756 hielt er seinen Einzug in die Stadt Würzburg[76], um diese niemals mehr zu verlassen, ausgenommen auf kleinen Reisen, zu denen ihn seine Tätigkeit in der näheren Umgebung zwang. Bevor wir jedoch die weiteren Schicksale unseres Meisters verfolgen, müssen wir noch kurz einen Blick auf das Leben in der fränkischen bischöflichen Residenz kurz vor und zur Zeit unseres Meisters werfen.

2. Kapitel.

Kunstleben Würzburgs im XVIII. Jahrhundert, Wagners Ansiedelung, Ernennung zum Hofbildhauer, letzte Lebenstage, Charakter.

Schon früh hatte sich Würzburg[77] von den schweren Wunden erholt, die ihm die schreckliche Zeit des 30jährigen Krieges geschlagen hatte. Bald sehen wir ein neues künstlerisches Leben sich entfalten, an dessen Spitze die Architektur stand. Zunächst mußte man nämlich daran denken, die in den rauhen Kriegsjahren zerstörten oder stark beschädigten Kirchen und Wohnhäuser wiederherzustellen oder durch neue Bauten zu ersetzen. Wie man auch an anderen Orten diese Aufgabe den Italienern übertrug und wir in Wien die Carlone tätig sehen, in München ein Barelli und Zuccali in höfischen Diensten stand, so hatte in Würzburg Petrini die wichtigsten Neubauten zu errichten. Von seiner Hand zeugen noch heute der Hofbau des Juliusspitales und die Stifthauger Kirche. Nach seinen Plänen wurde im Jahre 1700 der Bau eines bischöflichen Stadtschlosses in Angriff genommen. Denn, wie in Salzburg bereits Wolf Dietrich von Raittenau seine Residenz von der steilen Hohensalzburg in die Stadt hinabverlegt hatte, so dachten auch die Bischöfe von Würzburg daran, die Veste Marienberg zu verlassen. Auf hohem Berge in sicherer Burg zu

residieren, entsprach nicht mehr dem neuen Zeitgeschmacke. Jetzt fand man die Gegend schön, die „eben und baumlos" war[78] und erst durch die Hand des Gärtners ihren Pflanzenschmuck erhielt. Dazu brachte die weite Lage der bischöflichen Residenz von der Stadt und dem Dome mancherlei Unbequemlichkeiten mit sich, welche auf diese Weise von dem nach feinerem Leben trachtenden Fürsten vermieden werden konnten.

Doch der Bau, durch den Johann Philipp von Greiffenklau den bereits unter seinem zweiten Vorgänger gefaßten Beschluß des Domkapitels „das Bedacht genommen werden solle, in der Stadt ein fürstliche Residenz herzustellen" [79] zur Ausführung brachte, drohte gleich nach seiner Vollendung einzustürzen und mußte niedergelegt werden[80].

Hierdurch blieb, nicht zum Nachteile für die künstlerische Bedeutung Würzburgs, diese Aufgabe einem Mitgliede der kunstliebenden Familie der Schönborn erhalten, die mit Johann Philipp 1719 den fürstbischöflichen Stuhl bestieg. Diese Familie gehörte zu den mächtigsten Fürstenhäusern jener Zeit und repräsentierte eine große politische Macht, da sie gleichzeitig eine Reihe der bedeutendsten Bischofsitze, nämlich Bamberg, Würzburg, Speier, Konstanz, Trier und Worms, in ihren Händen hatte[81].

Zu ihrer politischen Macht und ihrem Reichtum gesellte sich ein sel.ener Sinn und feines Verständnis für die Kunst. Ihnen allen war die Baulust angeboren, und kaum hatten sie eine neue Herrschaft erhalten, so begannen sie auch schon ihre Residenz auf jegliche Weise zu verschönern.

So begann denn auch Johann Philipp bereits im Jahre 1720 mit dem ausgedehnten Bau der Würzburger Residenz[82]. Er wählte hierfür jedoch weder einen Italiener noch einen heimischen Meister. Er brachte sich von Wien den Obristen und Baumeister Balthasar Neumann[83] mit, der bald die führende Stellung im Würzburger Kunstleben einnahm. Hierdurch begannen sich auch in der Kunst die Beziehungen zu Wien geltend zu machen, die im politischen Leben angeblich bereits seit dem Jahre 1366 bestanden[84]. Eine

ähnliche Erscheinung finden wir in München, wo durch die Beziehung, in der Max Emanuel zum französischen Hofe stand, der französische Geschmack vorherrschte. So erhielt z. B. Effner seine Ausbildung in Frankreich, und wurde François Cuvilliés nach München gezogen.

In Neumann und Schönborn treten uns zwei Naturen entgegen, die für die Entstehung großer und herrlicher Werke wie geschaffen waren. Neumann war ein feinsinniger Künstler, der in Wien an den Bauten Hildebrands und Fischers von Erlach viel gelernt hatte und mit seinem reichen Können eine unversiegbare Arbeitskraft verband. Bei jedem wichtigen Vorgange an seinen Bauten war er selbst zugegen. Alles selbst bis zum Schlüssel und Schlüssellochschild wurde von ihm mit gleicher Liebe und gleichem Können entworfen. Keine Mühe war ihm zu groß, kein Weg zu weit, wenn er etwas Neues sehen und lernen konnte. Diesen Eigenschaften kam das Verständnis und der Reichtum der Schönborn sehr zu statten. Sie wollten in ihrem Schlosse ein Kunstwerk besitzen, das seinesgleichen in der Welt nicht finden konnte, und scheuten zur Erreichung dieses Zieles keine Zeit und keine Kosten. So ließen sie Neumann durch fast ganz Europa reisen, um seine Baupläne mit den bedeutendsten Architekten seiner Zeit zu besprechen und die Änderungen daran vorzunehmen, die ihm geeignet schienen, den Wert seines Werkes zu erhöhen, ohne den einheitlichen Eindruck des Ganzen zu verwischen. So finden wir ihn bald im Auftrage seines Bauherrn in Wien, um Hildebrand und Fischer um Rat zu fragen, bald in Paris bei Boffrand und de Cotte. Aus seinen Briefen, die er auf seinen Reisen an den Fürsten richtete, zeigt sich allerorts, mit wie großem Verständnis und klarem Blicke er die Angaben jener Meister zu verwerten wußte und dabei doch an seinen eigenen Ideen festhielt.

1720 wurde der Grundstein zur Residenz gelegt und bereits im folgenden Jahre 1721 die Schönbornsche Grabkapelle begonnen[85]. Da drohte 1724 der Tod des Fürstbischofs die entstehenden Bauten zu vereiteln. Doch nach der kurzen Regierung

des Bischofes Christoph Franz Freiherrn von Hutten (1724—1729) folgte der Bruder Johann Philipps, der Graf Friedrich Karl[86], auf dem Throne. Er nahm sofort die Bauten seines Bruders wieder auf und suchte sie mit reichlichen Mitteln in einer würdigen Weise zu Ende zu führen.

Da nun gleichzeitig von seiten der Fürstbischöfe Verfügungen erlassen wurden, die denjenigen Bürgern große Steuerermäßigungen oder sonstige Vorteile zusicherten, die ihre Häuser nach neuem Stile umänderten oder an ihrer Stelle Neubauten aufführten[87], so begann bald in der Stadt eine rege Bautätigkeit. Da man nun nach damaliger Sitte für den Fassadenschmuck und die Innenausstattung der Häuser und vor allem der Gärten reichlich der Hand der Bildhauer bedurfte, so eröffnete sich für diese Künstler eine glänzende Aussicht auf Beschäftigung. Leider litt durch die rein dekorative Absicht und die Schnelle, mit der die Arbeit vollendet sein mußte, meist ihr Wert, wie uns die Arbeiten der damaligen Würzburger Bildhauer erkennen lassen. Hierdurch war denn auch ihre oft mangelhafte Ausbildung mit veranlaßt.

Aus der großen Zahl der Würzburger Bildhauer jener Zeit will ich nur wenige hervorheben. Zunächst Balthasar Esterbauer[88]. Er verfertigte die Figuren des Hochaltars, Bruno- und Pfarraltars des Kiliansdomes, große Gestalten, die nur aus weiter Ferne ihren dekorativen Zweck erfüllen. Nicht viel besser war sein Schüler Peter Heiliger[89], den wir in der Kiliansstatue am Bruderhof kennen lernen, eine steife befangene Arbeit, breitknochige Gestalt in ruhiger aufrechter Stellung, das Gewand in wenigen schematischen Falten gegeben. In gemeinsamem Schaffen schmückten die beiden Brüder Becker[90] die südliche Seite der Mainbrücke mit Heiligenfiguren. In diese versuchten sie im Gegensatz zu dem Genannten mehr Leben hineinzulegen und die Gewandung reicher durchzubilden. Letzterer Versuch ist jedoch mißglückt. Die Behandlungsart in aneinanderstoßenden Flächen, die ein leichtes und feines Ineinander-Übergreifen vermissen lassen, geben den Figuren

den Eindruck des Geknetetseins und des Unfertigen. In ihren Proportionen sind die Figuren breit und untersetzt.

Zu diesen Meistern gesellten sich zwei auswärtige Künstler, die zwei verschiedene Richtungen vertraten, und beide vielleicht als Ausländer erleichtert die Stelle von Hofbildhauern erhielten. Es waren der Niederländer Jakob van der Auvera[91] und der Pariser Claudius Curé[92].

Ersterer hatte seine Ausbildung in Italien gewonnen und brachte von hier die Richtung des Barock mit, die auf lebhafte Bewegung und auf Übertreibung ausging. Dabei machte sich bei ihm der Mangel an Naturkenntnis und einer feineren Durchbildung der einzelnen Teile bemerkbar.

Curé dagegen suchte seinen Figuren eine vornehme Erscheinung und graziöse Bewegung zu geben. Seine Heiligen auf der nördlichen Brückenseite werden schlanker und affektiert in Bewegung und Haltung. Doch auch bei ihm vermissen wir die feinere Durchbildung und die Naturkenntnis. Die Gewandbehandlung ist leicht, die Falten gleiten in engen, fast parallelen Linien zu Boden; die übrige Behandlung ist flächenhaft, doch sind dieselben kleiner als bei den eben erwähnten Beckerschen Figuren. Auch sie stoßen hart gegeneinander.

Eine Besserung in naturalistischer Behandlung und der feineren Durchbildung tritt erst mit den beiden Söhnen Jakob Auveras ein, die aus seiner im Jahre 1706[93] mit der Tochter des Würzburger Malers Onghers geschlossenen Ehe stammen. Sie haben beide vielleicht auf Veranlassung des Fürstbischofs in Wien an der Akademie ihre Ausbildung gewonnen, wurden jedoch auf ganz verschiedene Weise von ihr beeinflußt.

Der Ältere, Johann Wolfgang van der Auvera, der 1730 in die Akademie eintrat[94], blieb mehr bei dem Stile seines Vaters. Er zeigt uns noch die Übertreibung der Muskulatur, die lebhafte Bewegung und unruhige Gewandführung, doch verrät er eine bessere Kenntnis der Natur. Trotz ihrer übertriebenen Körperbildung nehmen seine Figuren bereits eine menschlichere Gestalt

an und machen sich die Vorteile bemerkbar, die er aus dem Zeichenunterricht nach den lebenden Modellen gewonnen hatte. Nach Würzburg zurückgekehrt, erhielt er schon früh den Rang eines Hofbildhauers und trat mit der Tochter Cordula des Hofbildhauers Curé in ein eheliches Bündnis[95].

Anders stellte sich sein jüngerer Bruder Lukas zu den Lehren der Wiener Akademie. Er schloß sich enger an dieselben an und begann in dem Stile zu arbeiten, den uns die Figuren der Pestsäule in Wien boten. Seine Figuren bleiben in ihren Bewegungen lebhaft, die Gewandung ist wild bewegt. Dabei nehmen aber seine Figuren eine vornehme Gestalt an, die Muskeln werden leichter gebildet, der Kopf bereits antikisiert.

Diese vier Meister erhielten fast alle größeren Aufgaben des Hofes. Sie arbeiteten an der Residenz[96], in Veitshöchheim[97], an der Neumünsterkirche. Nur ein Künstler wußte ihnen Konkurrenz zu machen, ein Meister, der meist schnell und ohne Modell arbeitete und vielleicht dieser Eigenschaft seine reiche Beschäftigung verdankte, der Bamberger Hofbildhauer Ferdinand Dietz[98]. Seine Herkunft ist unbekannt. Er stammte aus Böhmen oder vom Rhein. Über 1000 Figuren werden ihm zugeschrieben. Daß bei einer solchen unglaublich schnellen Arbeitsweise nichts Hervorragendes geleistet wurde, ist klar. Seine Figuren befriedigen nur als Dekorationsstück. Dieser Aufgabe aber wurden sie gerecht, wie uns die Ausschmückung des Sees im Veitshöchheimer Garten[99] erkennen läßt. In den Gesichtern zeigt sich fast immer dieselbe fehlerhafte Bildung: sie spitzen ihren Mund, der durch seine nach oben geöffnete Bogenform einen merkwürdig grinsenden Eindruck hervorruft. Die Gewänder seiner Figuren sind so steif und lassen so wenig Platz für den Körper übrig, daß sie von selbst zu stehen scheinen.

Die Stellung dieser Künstler scheint bei Hofe eine unerschütterliche gewesen zu sein. Nur wenige andere Künstlernamen finden wir in den Baurechnungen der Residenz[100]. Wohl hierdurch mit veranlaßt, verließen mehrere Bildhauer Würzburg, um an anderen

Höfen Beschäftigung zu finden. So lenkten die beiden Becker[101] ihre Schritte nach Berlin; Benkert folgte ihnen in preußischen Diensten nach Potsdam[102].

Da änderte sich plötzlich die Situation. Mitten während der reichen Bautätigkeit und der Ausführung von bildhauerischen Arbeiten, die Adam Friedrich von Seinsheim, der Neffe Schönborns, der nach der kurzen Regierung des den Bau wenig fördernden Karl Friedrich von Greiffenklau gefolgt war, fortsetzte, starben schnell hintereinander Jakob und Johann Wolfgang Auvera[103]. Da galt es nun, für sie einen neuen Ersatz zu schaffen, neue Kräfte zu erwerben.

Diese Aussichten werden Wagner mit zu dem Entschlusse gebracht haben, bereits nach kurzer Zeit Mannheim zu verlassen und in demselben Jahre 1756 nach Würzburg überzusiedeln.

Hiermit stimmen auch die beiden Lesarten überein, die uns als Grund für Wagners Übersiedelung erhalten sind. Die erste berichtet, daß Wagner von seiten des Hofes als Hofbildhauer berufen worden sei. Diese Behauptung ist jedoch nicht haltbar, da wir in der ersten Zeit der Anwesenheit unseres Meisters in der fränkischen Bischofsstadt keinen einzigen Auftrag von der fürstlichen Kammer nachweisen können. Ferner fand seine Ernennung zum Hofbildhauer erst im Jahre 1771 statt, worauf ich noch an anderer Stelle zurückkommen werde.

Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich dagegen die andere Lesart beweisen, nach welcher Wagner zunächst in der Auveraschen Werkstatt tätig war. Allerdings können wir nicht mehr entscheiden, ob er dort die Arbeit gesucht hat oder ob ihn die Erben berufen haben. Für seine künstlerische Entwicklung ist dies jedoch von nebensächlicher Bedeutung. Seine Tätigkeit in diesem Atelier zeigen dagegen seine Arbeiten, in denen er sich in jenen Tagen in starker Weise dem Stile der Genannten zu nähern suchte. Eine Bestätigung der Zugehörigkeit zu dieser Werkstatt dürfen wir auch in dem Umstande erblicken, daß unser Meister öfters die begonnenen großen Aufträge vollendete, wie die Ausstattung der

Bürgerspitalkirche zu Würzburg, 1764, die Ausschmückung des Veitshöchheimer Gartens, seit ca. 1768, den Stationsweg auf dem Nikolausberge ꝛc.

Als einen weiteren Beleg für die Behauptung kann man auch die Beziehung ansehen, in die unser Meister zu der noch jugendlichen Witwe Johann Wolfgang Auveras trat. In ihren Händen ruhte die Leitung der Werkstatt. An sie gingen die Zahlungen von seiten des Hofes, wie uns die Kammerprotokolle von 1758 zeigen, in denen wir am 20. März eine Zahlung an den „Gesellen der Wittib Auvera" verzeichnet finden.

Wahrscheinlich nun weckte das häufige Zusammentreffen und die Besprechungen der künstlerischen Aufträge mit der noch jugendlichen Witwe allmählich in Wagners Herzen die Liebe. Am 29. Februar 1759 führte er die Genannte zum Traualtar[104]. Unterstützt wurde er in seinem Entschlusse vielleicht durch berechnende Gründe, die wir dem nach den Schilderungen seines Sohnes „ökonomischen Manne"[105] als nicht zu fernliegend annehmen dürfen. Jedenfalls erhielt er mit der Hand seiner Lebensgefährtin die Leitung der Werkstatt, deren Namen von jetzt ab in den Akten dem seinigen weichen muß.

Das Verhältnis zwischen ihm und seinen Stiefkindern scheint jedoch nicht ganz einfach gewesen zu sein und floß wohl ein großer Teil der Einnahmen in ihre Tasche. So erhielten nämlich dieselben von den Einnahmen der Figuren und Urnen, die im Jahre 1766 für die Mauer am „Hatzfelder Schneller" angefertigt wurden (insgesamt 250—260 Florins), zwei Drittel der Summe[106].

Kurze Zeit nach der Begründung seines eigenen Heimes wandte sich bereits Wagner die Gunst seines Landesherrn zu. Noch in demselben Jahre erhielt er den ersten Auftrag von seiten des Hofes. Er bestand für dieses Mal allerdings nur in einer Arbeit, die nicht zu den höheren Leistungen der Bildhauerkunst zu rechnen ist, nämlich in der Lieferung eines großen Rokokotisches, dessen Ausführung nach der Randbemerkung auf dem Entwurfe

am 15. März genehmigt wurde[107]. Es ist mir jedoch nicht gelungen, den Tisch selbst in der Residenz in Würzburg ausfindig zu machen, und wird er wohl bei der Neueinrichtung[108] verkauft worden sein.

Hiermit hören einstweilen die Aufträge des Fürstbischofes auf. Doch nicht Unzufriedenheit war der Grund, sondern die unglückliche Lage, in die die fränkischen Lande gekommen waren. Der Fürstbischof vertrat im Siebenjährigen Kriege die Sache Oesterreichs[109]; verschiedentlich drangen die Preußen in sein Gebiet und trieben Kriegskontributionen ein. Bereits im Jahre 1758 fand der zweite derartige Einfall der Preußen statt und näherte sich der Feind immer mehr der Stadt Würzburg. 1759 fühlte sich der Fürstbischof in seiner Residenz nicht mehr sicher, suchte Schutz in dem befestigten Forchheim und dachte selbst an eine Flucht nach Regensburg. Seine Geldquellen sind 1762 fast erschöpft, überallhin wendet er sich vergebens um Rat und Hülfe. Er erhielt nur eine Entschädigung beim Friedensschluß in Aussicht gestellt. Daß er unter solchen Umständen nicht an neue Aufträge denken konnte, versteht sich von selbst.

Doch auch in jenen schweren Tagen lächelte Fortuna unserem Meister. Im Jahre 1760[110] erhielt er aus unbekannten Gründen die Befreiung von bürgerlichen Abgaben. In diesem Umstande glaube ich nicht eine Auszeichnung von seiten des Hofes erblicken zu dürfen, da man zu diesem Zwecke bei der Ungunst der Zeiten sicher ein weniger kostspieliges Mittel gefunden hätte. Daher liegt die Vermutung nahe, daß hier eine der vielen Vergünstigungen in Kraft trat, die man in Würzburg für die Verschönerung der Stadt oder der Häuser eingesetzt hatte, wahrscheinlich die Bestimmung vom Jahre 1722. Nach ihr erhielt jeder, der sein Haus nach bestimmten Vorschriften änderte oder einen entsprechenden Neubau vornahm, die bürgerlichen Abgaben auf eine bestimmte Zahl von Jahren erlassen[111]. Vielleicht war nun Wagner mit der Einrichtung seines Heimes in dieser Weise fertig und erhielt daher diese Vergünstigung.

Noch in demselben Jahre sollte die glückliche Familie ein schwerer Schicksalsschlag treffen. Ein Söhnchen, Jakob Joseph, mit dem seine Gattin ihn am 28. August beschenkt hatte, wurde ihm bereits nach acht Tagen durch die Hand des Todes wieder entrissen[112].

Überhaupt gönnte der Himmel unserm Meister kein langes Glück an der Seite seiner ersten Gattin. Bereits am 14. Juli 1764 folgte sie ihrem Knäblein in ein besseres Jenseits[113]. So finden wir denn Wagner nach kurzer Ehe als kinderlosen Witwer in seiner Werkstatt wieder.

Über seine herben Verluste mochten ihn seine Arbeiten hinwegsetzen, die jetzt seinen künstlerischen Geist und seine geschickte Hand reichlich in Anspruch nahmen. Des Friedens Sonne lächelte wieder über der Stadt Würzburg. Stadt und Hof nahmen ihr begonnenes Friedenswerk auf. Wagner erhielt von beiden zahlreiche größere Aufträge. Von seiten des Hofes bestanden dieselben jedoch zunächst meist in sog. „Schneidware". Die Zeichnungen hierzu wurden von Bosse geliefert, von dem die Entwürfe und die Ausführung von Stuckverzierungen der betreffenden Zimmer ausgeführt wurden[114]. Dennoch verdienen diese Arbeiten unsere Aufmerksamkeit, weil mit ihnen Wagner zuerst in eine direkte Konkurrenz mit dem damals bei Hofe am meisten bevorzugten Bildhauer Ferdinand Dietz trat, nach dessen Forderungen die der andern Meister bemessen wurden[115].

Nicht lange hielt es Wagner in seinem einsamen Witwerstande aus, und bald begab er sich abermals auf die Brautschau. Die Auserkorene seines Herzens gehörte dieses Mal nicht den Künstlerkreisen an. Er führte nämlich in der Hauskapelle der Frau Senftin am 11. August 1767 Margareta, die Tochter des Schneidermeisters Rössinger, zum Traualtare[116], mit der er in langer glücklicher Ehe lebte.

Zu den vorhin erwähnten Aufträgen kommen allmählich auch von seiten des Hofes rein bildhauerische Aufgaben hinzu, Altäre, z. B. der Ritterfraternitätsaltar, ehemals in der Marien-

kirche zu Würzburg (bezahlt am 30. Mai 1768)[117], Statuen für den sog. Gesandtenbau bei der Residenz, den Garten in Veitshöchheim, in dem noch vor kurzem der genannte Hofbildhauer Dietz tätig war.

Außer den genannten Aufgaben erhielt Wagner jetzt vom Hofe aus die Ausführung der ganzen bildhauerischen Ausschmückung des Würzburger Residenzgartens übertragen, an dessen Modell er bereits im Jahre 1770 mitgearbeitet hatte. Sie nahm von 1771—1780 seine Arbeitskraft in Anspruch[118]. Dieser ehrenvolle Auftrag hat sicher unsern Meister hauptsächlich mit veranlaßt, am Ende des Jahres 1770 ein Gesuch um Ernennung zum Hofbildhauer einzureichen. Dasselbe fand denn auch im April des folgenden Jahres von seiten der Hofkammer seine Genehmigung. Dennoch unterblieb die Ernennung selbst, da die Ausführung des Kammerbeschlusses durch die Arbeiten zur Hebung der Getreidenot in Vergessenheit geraten war[119]. Als Wagner im November des Jahres 1771 sein Gesuch erneuerte, beschloß die Kammer, dasselbe zu befürworten und, da sie bereits im April 1771 sein erstes Gesuch genehmigt hatte, eine Vorpatentierung und Gehaltsnachzahlung von April d. J. an zu beantragen. Beides wurde vom Fürstbischof bestätigt und Wagner am 22. Dezember 1771 zum Hofbildhauer ernannt[120]. Über seine Pflichten unterrichtet uns das Protokoll der Hofkammersitzung vom 16. Dezember 1771. Da uns dasselbe auch interessante Einblicke in die Wertschätzung der Bildhauerarbeiten jener Zeit gewährt, soll sein Inhalt im folgenden wörtlich wiedergegeben werden.

„16. Xbris 1771.

Bereits vor einem Jahr hat Ihro Hochfürstlichen Gnaden der dahiesige Bildhauer Johann Peter Wagner per suppliciam unterthänigst vorgestellet, was gestalten verschiedene Bildhauerey auf denen Altanen hiesiger hochfürstlichen Residenz gegen die Hof- sowohl als Garten Seiten mit schwehren Kosten gesetzet worden, mit dergleichen auch die Gallerie beym neuen Bau mit Figuren und Urnis reichlich

gezieret, nicht minder der Garten zu Veitshochheim vielfältig darmit ausgeschmücket seyn, besonders der große See, wo das ovidische Bronnenwerk zu sehen mit vielen Figuren prange, diese pretiosen Bildhauereyen aber jährlich mit Aufwand großer Tagelohnen von Leuten, so kein Verständnis davon haben abgekratzet nnd also ruinieret werde, daß in etlichen Jahren die Figuren deform seyn und keine Muscheln mehr daran zu sehen seyn würden. Es werde auch einsichtlichst gnädigst beynehmen, daß alles nicht nur in das Abnehmen gerathe, sondern auch durch muthwillige Leute hier und dar etwas abgeschlagen und verdorben werde, folglich eine beständige Reparatur und Ausbesserung nöthig seyn. Er wolle demnach zu mehrmaliger das Jahr hindurch erforderlicher Besichtigung, Ausbesserung und Unterhaltung besagter Bildhauerey sich unterthänigst anerbotten, wogegen aber gebetten haben, daß er als Hofbildhauer gnädigst auf und angenommen, und für seine Reparation so alle frühe Jahr und Herbstzeiten vorzunehmen wäre, entweder ein gemäßigter Arbeitslohn gereichet oder ein Willkühriges an Geld und Naturalien ausgezeichnet werden möge.

Worüber Seine Hochfürstliche Gnaden von dero fürstlichen Hofkammer bericht und gnädigst abzufordern geruht habe.

Es wurde aber dieses unterthänigste Gesuch erst den 6. Apr. an. curr. in Relation gebracht, sofort darauf

Beschlossen: Wie die unterthänigst nachsuchende Dekretierung zum Hofbildhauer von hochfürstlichen Gnaden lediglich abhange und solcher zu überlassen wäre, belangend die vorgestellte Nothdurft einer öfters erforderlichen Besichtigung und Ausbesserung der herrschaftlichen Bildhauereyen, sey nicht zu verkennen, daß auf die Unterhaltung so schöner und künstlicher Werken so mehres der Bedacht zu nehmen, je beträchtlicher das Kapital seye so darauf verwendet worden.

Es wäre demnach das unterthänigste Gutachten dahin abzugeben, daß weilen dem Bildhauer Dietz wegen gleicher Absicht und Unterhaltung 52 fl. an Geld, dann 10 Bamberger Sra Korn, so dahier 3 Malter 3³/₄ α/16 Metz betragen ausgeworfen seyend, also dem supplizierenden Wagner dieses nämliche Fruchtquantum nebst 40 fl. fr. an Geld jährlich zu vergünstigen, anbei aber noch zu bedingen seyn möchte, daß er alles, was an der dahier und anderwärts existierenden zu Hof gehörigen Bildhauerey nicht neu gemacht werden muß, repariren und über dieses noch verbunden sein solle, die zu verfertigenden Modelle ohnentgeltlich herzustellen.

Nachdem nun das unterthänigste Referat über diese Begutachtung durch die in Aprili dieses Jahres in der Menge eingetretten unaufhörlich fortgedauerten Beschäftigungen mit dem frucht Weesen hinterstellig gemacht worden vom supplizierenden Wagner aber desfallsige Erinnerung geschehen ist, also wird solches gegenwärtig unterthänigst einbeforderet mit der Anmerkung, daß auf hochfürstlichen Approbationsfall der ged. Supplicant des gutachtlich bestimmten von dem 6. Aprilis anfangend, da er mittler Zeit der Arbeit schon obgelegen zu beziehen habe."

Diese Ernennung bestätigte der Fürstbischof Adam Friedrich laut Randbemerkung am 22. Dezember 1771, und zwar nach den Vorschlägen der Kammer.

Wagners Stellung war, wie wir aus dem Vorhergehenden ersehen, nicht die eines Bildhauers, den man bei Neuarbeiten nehmen mußte, sondern mehr die eines Konservators. Er gehörte zur Baukommission[121]. Sein Gehalt stand hinter dem des Dietz zurück, den wir nach unseren jetzigen Anschauungen in seinen künstlerischen Leistungen weit hinter Wagner stellen müssen. Für seine Reparaturen erhielt er keine besondere Entschädigung. Trotz dieser Bestimmungen erhielt er manche Reparatur noch bezahlt, und wurde die Gefahr, die für unsern Meister in der unentgelt-

lichen Leistung lag, vom Hofe nicht ausgenutzt[122], vielmehr scheint man hier immer nach Recht und Billigkeit gehandelt zu haben.

Von dem Vorzuge jedoch, neben ihm auch andere Bildhauer beschäftigen zu dürfen, wurde dagegen häufig Gebrauch gemacht. So finden wir Möbellieferungen vom Kunstschreiner Balthasar Hermann aus Bamberg[123] und „de fabrique de Savonerie"[124].

In größeren bildhauerischen Werken wurde jedoch, soweit mir bekannt, neben ihm kein anderer Bildhauer beschäftigt. Er führt die ganze Ausschmückung des Gartens durch und auch den Schmuck des Treppenhauses.

Adam Friedrichs Nachfolger auf dem bischöflichen Stuhle, Friedrich Ludwig von Erthal, bestätigte unsern Meister in seiner Stellung[125]. Neue große Aufträge von seiner Seite vermag ich nicht nachzuweisen. Er ließ die begonnenen Arbeiten von der Hand unseres Künstlers vollenden und wandte nicht seine Huld von Wagner auf einen anderen Meister.

Nachdem die Ausschmückung der Residenz und ihres Gartens vollendet war, gewann unser Meister Zeit und Gelegenheit, seine Kunst außerhalb des Würzburger Stadtgebietes zu betätigen. So finden wir ihn bald für kleinere Dorfkirchen wie Rohrbach und Wiesenfeld[126], bald für Wallfahrtskirchen wie Fährbrück und Retzbach tätig. Selbst bis ins bambergische Gebiet hinüber war der Ruf seines Könnens gedrungen. Die Mönche des reichen Ebracher Klosters übertrugen ihm die Ausführung des bildhauerischen Schmuckes der Altäre und Chorgestühle ihrer Klosterkirche, die damals nach Bosses Plänen im Innern umgestaltet wurde.

In Wagners häuslichem Kreise wechselten unterdessen häufig Freud und Leid. Von den neun Kindern, mit denen ihn seine Frau nach und nach beschenkte, starben die meisten schon nach wenigen Tagen. Nur wenige erreichten ein höheres Alter[127]. Mit um so größerer Liebe hing er an diesen. Er fühlte mit ihnen alle Schmerzen und Freuden, was sich in seiner künstlerischen Tätigkeit vorteilhaft bemerkbar macht. Mit großem Stolze sah er sicherlich bei zweien die alte Liebe und Befähigung zur

Kunst sich regen und entwickeln. Mit Freuden erteilte er ihnen selbst den ersten Unterricht und suchte das in ihnen ruhende Talent zur vollen Entfaltung zu bringen. So stellt ihn uns eine Jugendarbeit seines Sohnes Martin, der später der bekannte Berater König Ludwigs I. von Bayern in künstlerischen Aufgaben wurde, dar. Im Kreise der ganzen Familie gibt unser Meister, der die schwere Perücke mit der leichten Mütze vertauscht hat, seinem Sohne Unterricht. Mit wohlwollender Miene erklärt er ihm die Fehler der Zeichnung. Mit Stolz füllte sich sein Vaterherz, als sein Sohn an der Wiener Akademie, wo er den Unterricht Fügers genoß, den Preis der Akademie errang. Bald folgte eine neue Auszeichnung in Weimar, von der er selbst mit berechtigtem Stolz und Freude seinen Sohn in Kenntnis setzte[128].

Wie in Peters ersten Wirkenszeiten in Würzburg des Krieges wechselvolles Spiel hemmend eintritt, so fallen auch seine letzten Lebensjahre in wildbewegte Tage. Dunkle Wolken zogen am politischen Horizonte auf. In Frankreich war die Revolution ausgebrochen. Ihr folgte bald eine lange Reihe von Kriegszügen, von denen auch die fränkischen Lande nicht verschont blieben. Würzburg selbst wurde von den Franzosen besetzt. Die Wagnerschen Figuren auf dem Nikolausberge scheinen den Geschützen zum Opfer zu fallen[129]. Vor den Mauern Würzburgs kommt es 1796 zur Schlacht. Der Sieg der Österreicher beseitigt die Gefahr für die Stadt. Das Schlachtenglück wandte sich jedoch und im Frieden von Luneville wird das linke Rheinufer den Franzosen abgetreten. Zur Entschädigung der deutschen Fürsten wird die Säkularisation beschlossen. Der Reichs-Deputationshauptschluß macht 1803 dem Fürstbistum ein Ende. Wagner verliert hiermit seine Stelle als Hofbildhauer. Am 3. September 1802 rücken die Bayern — die neuen Herren — in die Stadt Würzburg ein.

Bald mußte jedoch Wagner nochmals einem neuen Landesherrn Treue geloben. Im Preßburger Frieden 1805 wurde Würzburg als Großherzogtum dem Herzoge von Toskana übergeben. In die Festung Marienberg wird eine französische Be-

satzung gelegt. Häufig werden Truppen in der Stadt einquartiert, wodurch auch Wagner in seiner Häuslichkeit oft belästigt wurde. In fast allen Briefen, die Martin in dieser Zeit von seinen Eltern und Geschwistern erhielt, finden sich Klagen hierüber[130].

Daß unter solchen Umständen die Kunst zum großen Teil ruhte, läßt sich leicht denken. Dennoch trat keine völlige Arbeitslosigkeit in dem Atelier unseres Bildhauers ein. Zwar hatte er selbst schon früher den Meißel aus der Hand gelegt. Dennoch stellte er hiermit seine künstlerische Tätigkeit noch nicht ganz ein, vielmehr ließ er seine Entwürfe durch die Hand seiner geschulten Gesellen wie Nickel und Baunach ausführen oder nahm Korrekturen an deren Werken vor. Auch Werke seines Sohnes ließ er durch ihre Hand in Stein übersetzen, so die Reliefs für die Pyramide auf dem Markte zu Würzburg, welche jetzt modernen Arbeiten Platz gemacht haben[131].

Allmählich machten sich die Gebrechen des Alters bei unserm Meister bemerkbar. Körperlich blieb er bis in seine letzten Tage rüstig und frisch, doch sank seine Arbeitskraft immer mehr und mehr[132]. Dennoch trat sein Tod im hohen Alter von fast 79 Jahren plötzlich und unerwartet an ihn heran. Eben hatte sein Sohn Martin Würzburg wieder verlassen und seine Tätigkeit in München aufgenommen, da erhielt er die Kunde von dem nahenden Ende seines Vaters[133]. Er konnte nicht mehr an sein Sterbelager eilen. So schloß denn Wagner in den Armen seiner beiden Töchter[134], die ihm außer Martin von seiner großen Kinderschar geblieben waren, nach langem arbeitsreichem Leben am 7. Januar 1809 seine Augen[135] und folgte seiner zweiten Gattin, die ihm bereits im Jahre 1806 im Tode vorangegangen war[136].

Von Wagners Charakter können wir uns nur ein schwaches Bild machen. Nur wenige Anhalte bietet der Briefwechsel seines Sohnes Martin mit seiner Schwester und „einzigsten Schülerin" Margareta, der uns auch manchen interessanten Blick in die Technik und die Tendenz der Malerei jener Zeit werfen läßt[137]. Nach diesen Briefen war Wagner ein „Freund von Oekonomie, Spar-

samkeit und Nüchternheit"[138]. Hiermit läßt sich jedoch nur schwer der Umstand vereinigen, daß bei seinem Tode sein Sohn ein volles Jahr zur Regelung seines Nachlasses gebrauchte[139] und auch dann noch mit den Erben Lukas van der Auvera in einen Prozeß wegen schlechter Mündelgelderverwaltung von seiten seines Vaters verwickelt wurde[140]. Der Tod der genannten Witwe (1822) und der Eid „de credulitate" von seiten der Erben Wagners beendete den Prozeß zugunsten der letzteren. Ob und wie weit die Klage selbst berechtigt war, läßt sich aus den kurzen Mitteilungen des Gärtners Wolf nicht ersehen[141].

Für Martins Schilderung spricht die übrige Vermögenslage unseres Meisters. Neben einer Summe baren Geldes hinterließ er eine größere Sammlung von Gemälden und Kupferstichen, die zum Teil noch in der Wagnersammlung zu Würzburg erhalten sind, zum Teil nach seinem Tode mit anderen Kunstgegenständen seines Nachlasses am 16. Februar 1809 „durch einen öffentlichen Strich dem Meistbietenden überlassen" wurden[142].

Die Kupferstiche dienten in seiner Werkstatt als Vorlagen, während er die Gemälde meist zu seinem eigenen Vergnügen anschaffte. Für diesen Kunstzweig zeigte Wagner neben seinem eigenen Berufe ein besonderes Interesse. Mit seinen Anschauungen und Wünschen, die er an die lebenden Meister dieser Kunst stellte, trat er schon früh in einen scharfen Gegensatz zu seinem Sohne, den dieser in einem Briefe an die genannte Schwester mit folgenden Worten zum Ausdruck bringt[143]: „Was der Herr Vater wünscht, ein schönes Colorit mit einer kräftigen Zeichnung, läßt sich wohl nicht thun, besonders bey dem großen und erhabenen Stil der Kunst geht es durchaus nicht an. Der erhabene Stil will durchaus nichts Schreiendes in sich haben...... Ich habe unlängst mit Füger (dem Direktor der Wiener Akademie und Lehrer Martin Wagners) darüber gesprochen, er sagt das nämliche. Ein glänzendes Colorit kann nur im Verzierenden."

Daß aber gerade diese glänzende verzierende Weise von Peter Wagner gewählt und geliebt wird, ist bei einem Künstler,

der in der Schule des Barock und Rokoko groß geworden und gelebt hat, nicht zu verwundern. Eine Beeinflussung in seiner Geschmacksrichtung durch die beliebtesten Maler Würzburgs, die kurz vor oder zu seiner Zeit tätig waren, wie Onghers, Urlaub, Lünenschloß und vor allem Tiepolo, der große Dekorationsmaler in der Würzburger Residenz, teilweise auch Freunde und Verwandte unseres Meisters, ist durchaus natürlich.

Doch auch hier zeigte sich sein Kennen und sein guter Geschmack. Trotz der ganz entgegengesetzten Richtungen fanden seine Ankäufe oft eine reiche Anerkennung bei seinem Sohne. So namentlich mehrere Landschaften, die er in den letzten Jahren des XVIII. Jahrhunderts kaufte, und die Darstellung eines Sonnenwagens, die nach Martins Ansicht eine Arbeit Rubens oder eines seiner besten Schüler war[144].

Mit seinen Bildern trieb er gleichzeitig Handel, und wenn sich ihm eine einigermaßen günstige Gelegenheit zum Verkaufe bot, gab er sie hin. Hiermit zeigte sich sein Sohn oft nicht einverstanden. Nach seiner Meinung konnte er bei längerem Warten für manches Werk einen höheren Preis erzielen[145].

3. Kapitel.

Charakteristik der Quellen.

Bevor wir zur Betrachtung der Werke Wagners übergehen, wird es sich praktisch erweisen, einen kurzen Blick auf das Material zu werfen, das uns zu seiner Charakterisierung und zur Bestimmung seiner Werke zur Verfügung steht. Als wichtigste Belege müssen uns natürlich die Rechnungen und Akkorde gelten, die sich in den Archiven zu Würzburg (Staatsarchiv, Stadtarchiv, Diözesanarchiv) und in kleineren Kirchenarchiven, z. B. Rohrbach, Zellingen, befinden. Werden die ersteren als Belege angeführt, so müssen wir die Ausführung der Werke kurze Zeit vorher, werden es die letzteren, kurze Zeit nachher ansetzen.

Von besonderem Interesse ist alsdann die Sammlung des von Wagnerschen Kunstinstituts zu Würzburg, das den Nachlaß seines Sohnes Martin als Grundstock enthält. Es besitzt neben dem bereits erwähnten Briefwechsel und Notizen seines Sohnes einige Aufzeichnungen und Briefentwürfe Peter Wagners, die jedoch für die Charakterisierung desselben nur von nebensächlicher Bedeutung sind.

Reichlichen Aufschluß über seine künstlerische Entwickelung gibt uns seine Skizzensammlung[146]. Ihre Blätter sind zum Teil mit seinem vollen Namen meist in der Form „Petter Wagner" signiert. Einzelne haben auch Jahres- und Ortsangaben. Besonderes Interesse erregen die beiden gebundenen Skizzenbücher, vor allem

das größere in Pergamentband. Es gibt uns Werke seiner verschiedensten Epochen. Daß die meisten Skizzen keine Orts- und Zeitangaben haben, müssen wir um so mehr bedauern, da wir ohne dieselben fast keine auf bestimmte ausgeführte Arbeiten zurückführen können.

Bei der Benutzung dieser Skizzen zur Feststellung der Werke muß man mit großer Vorsicht vorgehen, da in dem Katalog der Sammlung, der anscheinend von unkundiger Hand angefertigt wurde, unter Peter Wagners Namen Zeichnungen seiner Kinder und der Auvera gehen. Einige tragen sogar volle Signaturen, wie z. B. eine Reihe von Landschaften: „Margaretha Wagnerin fec."

Was die technische Seite der Peter Wagnerschen Zeichnungen angeht, so finden wir bald flüchtige Skizzen, die in wenigen Strichen seine Gedanken wiedergeben, bald sauber ausgeführte Bleistift- oder Federzeichnungen, von denen einzelne ausgetuscht sind. Hierzu kommen noch wenige Rötelzeichnungen.

Alle Werke sind flott hingezeichnet und nur wenige Korrekturen vorgenommen. Für manche Probleme finden sich verschiedene Lösungen, so namentlich neue Auffassungen des Gekreuzigten und vor allem Amorettendarstellungen.

Die Gesichter sind zum Teile ausgeführt, zum Teile nur angedeutet. Sie sind meist aus der Eiform entwickelt, was bei einzelnen ausgeführten Zeichnungen noch zu erkennen ist.

Die späteren Skizzen geben zahlreiche Entwürfe zu Reliefdarstellungen, sowohl Gesamtkompositionen als auch einzelne Figuren und Gruppen. Bei diesen sind die Lichteffekte in so reichlichem Maße verwandt, daß man oft verführt ist, sie für Entwürfe zu Malereien anzusehen.

Daneben finden sich auch einzelne anatomische Studien und Konstruktionsversuche des menschlichen Körpers, Zeichnungen einzelner Knochen 2c.

Auf seinen ornamentalen Sinn lassen uns die zahlreichen Altarentwürfe einen Rückschluß ziehen, die teilweise eine vollständige Zeichnung des Altares geben, teilweise aber in ihren

beiden Hälften zwei verschiedene Lösungen derselben Aufgabe zeigen. In diesem Falle finden wir meistens einen Entwurf in der Sprache des Rokoko mit leichten Bogenführungen und Vermeiden von geraden Linien, den anderen mehr in der Form des jetzt aufkommenden neuen Stiles, des „Zopfklassizismus".

Die gleiche Entwickelung verraten auch die Entwürfe zu anderen kirchlichen und weltlichen Einrichtungsgegenständen, zu Baldachinen, zu Sakristeitüren, zu Tischen, Stühlen, Altarteilen, Rahmen, zu kleinen Verzierungen derartiger Gegenstände 2c. Auch finden wir eine größere Anzahl von Grabdenkmälern, in denen immer mehr der stehende, trauernde Engel mit gesenkter Lebensfackel als Hauptfigur auftritt, der geradlinige einfache Sarkophag zur Herrschaft gelangt und die allegorische Art, wie wir sie am Denkmal des Adam Friedrich von Seinsheim im Kiliansdom zu Würzburg finden, verdrängt.

Von großer Bedeutung für die Feststellung Wagners Urheberschaft, die sich zum Teile mit den schriftlichen Belegen deckt, war mir eine größere Sammlung von Modellen, deren Größe zwischen ca. 10—30 cm schwankt. Sie befindet sich jetzt in der Sammlung des Polytechnischen Vereins zu Würzburg. Ihr sind sie von einem Bildhauer hinterlassen worden, der sie aus dem direkten Besitze Wagners erworben hatte[147]. Wir können in ihr daher wohl einen Teil der Sammlung unseres Meisters erkennen, in die er die besten seiner Entwürfe einreihte.

Die Arbeiten selbst sind fast durchweg in gebranntem oder ungebranntem Ton hergestellt. Diese oder ähnliche „geschmeidige Massen" wurden von den Künstlern des 18. Jahrhunderts zur Herstellung der Skizzen gerne verwandt, wie uns neben diesen Werken noch die Entwürfe im Nationalmuseum zu München zeigen. „Sie (die modernen Künstler) fanden dieselben, besonders das Fleisch auszudrücken, geschickter als das Wachs, welches ihnen hierzu gar zu klebrig und zähe schien[148]."

Die Darstellungen sind fast alle unsigniert. Auf einer jedoch finden wir die Bezeichnung P. W. 1773. Es ist dies die kleine

Gruppe von drei Amoretten, die ein Schild mit Guirlanden schmücken, für das Treppenhaus der königlichen Residenz zu Würzburg. Eine volle Signatur in der Form „Petter Wagner" trägt der Entwurf zur Kreuzigungsgruppe des Stationsweges auf dem Nikolausberge zu Würzburg, der in mehreren Beziehungen aus dem Rahmen der Arbeiten herausfällt, zunächst schon dadurch, daß er allein in Wachs ausgeführt ist. Dann trägt er auch am wenigsten den Charakter der Werke unseres Meisters, nähert sich stark dem Stile Lukas van der Auveras, worauf ich noch an anderer Stelle zurückkommen werde. Ich kann mir dieses nur aus einer beabsichtigten Anlehnung an diesen Meister erklären, da mir eine unrechtmäßige Aneignung von seiten Wagners ausgeschlossen erscheint und die Signatur nach der Übereinstimmung mit den übrigen Wagnerschen Bezeichnungen echt ist.

Die Figuren sind bis ins kleinste fein durchgearbeitet, die fleischigen Teile glatt und weich behandelt, die Gewandfalten exakt ausgeführt. Nur wenige machen hiervon eine Ausnahme. Sie klingen mehr an die Art der Behandlung von weichem Holz an, das Wagner nur in seltenen Fällen verwendet. Alsdann ist die Durcharbeitung weniger fein, die Figur mehr in kleinen aneinanderstoßenden Flächen gebildet.

Dieser Art der Behandlung kommt er in schwachem Maße bei den Entwürfen zu den Reliefdarstellungen nahe, die gewöhnlich in Ton ausgeführt sind. Sie tragen fast alle eine Signatur und zwar P. W. in verschiedener Form, einzelne auch die volle Namensbezeichnung „Petter Wagner". Von ihnen befinden sich mehrere in der städtischen Sammlung zu Würzburg und zwei weitere, zum Ebracher Chorgestühl, im Nationalmuseum zu München. Sie haben eine Quadrierung zur Übertragung in Marmor, Stein, Holz 2c. Wenn auch ihre Ausarbeitung nicht so stark ins Detail geht wie die der Figuren, so sind sie doch weit von einer eigentlichen flächenhaften Behandlung entfernt. Im Vergleich mit den ausgeführten Werken zeigen sie nur kleine und unbedeutende Abweichungen, keine Änderungen an Figuren oder Gruppierung.

Die Entwürfe zu den Statuen, die sich in der Sammlung des Polytechnischen Vereins befinden, tragen alle eine Numerierung eines älteren Inventars. Dasselbe ist uns leider nicht erhalten geblieben. Wir müssen dies um so mehr bedauern, da hier wohl eine Angabe des Ortes sich befand, für den das Modell gearbeitet war. Nach diesem könnten wir sicherlich noch manches Werk Wagners ausfindig machen. Daß aber alle diese Skizzen ausgeführt worden sind oder wenigstens ausgeführt werden sollten, verrät die Quadrierung, die fast alle Werke ganz oder teilweise aufweisen.

II. Teil:

Seine Hauptwerke.

1. Kapitel.

Werke im Stile des reinen Rokoko.

Nachdem wir in dem vorhergehenden Teile des Meisters Leben betrachtet und einen kurzen Blick auf das Quellenmaterial geworfen haben, wollen wir nunmehr zu seiner reichen und mannigfaltigen künstlerischen Tätigkeit übergehen.

Wie uns die erste Zeit seines Lebens, seine Wander- und Gesellenjahre, manche Frage ungelöst ließ, so stehen uns auch jetzt nur wenige Mittel zur Verfügung, um uns ein Bild seiner künstlerischen Gedanken in dieser Periode zu entwerfen. Denn bis zu seinem 29. Lebensjahre läßt sich kein Werk seiner Hand mit Sicherheit nachweisen, und auch jetzt sind die Mittel spärlich genug, nur Entwürfe, fast keine Werke. Hierhin gehört vor allem sein bereits mehrfach erwähntes, erstes, datiertes Werk, der Entwurf zu einem Tische für den fürstbischöflichen Hof, der laut der beigefügten Randbemerkung am 15. März 1759[149] anzufertigen geheißen wurde, aber vielleicht bei der Neueinrichtung der Residenz im Jahre 1805 als Brennholz verkauft worden ist.

Er zeigt uns den Meister in dem Stile des Rokoko arbeitend, in den Formen, die wir in den Tischen des Spiegelkabinetts und in gleichzeitigen Zimmern der Residenz zu Würzburg, in Cuvilliés'schen Werken zu München, in den Stichen eines Meil,

den Vorlagebüchern dieser Zeit 2c. finden[150]. Kein festes architektonisches Gefüge. Jede gerade Linie, jede direkte Symmetrie ist nach Möglichkeit vermieden, ein Spiel von Formen, das auf uns den Eindruck des Leichten und einer wohlgefälligen Zierlichkeit macht. Keine größere geschlossene Masse wird angewandt; der Rahmen ist stark durchbrochen in leichter Äste- oder zierlicher Muschelform gegeben. Er steht mit den vier S-förmig geschwungenen Beinen in formaler Verbindung. Letztere neigen sich nach der Mitte des Tisches hin einander zu, um alsdann mit einer leichten Auswärtsbiegung zierlich auf dem Boden aufzusetzen. Bei ihrer größten gegenseitigen Annäherung, die sich in geringer Entfernung vom Boden befindet, treten sie in eine direkte Verbindung, die wohl zum größten Teil aus technischen Gründen beliebt war. Doch auch dieses kreuzförmige Glied kann sich nicht enthalten, jeden Arm die leichte S-förmige Bewegung machen zu lassen, und zwar in der Weise, daß sich der Schnittpunkt vom Boden hebt. Hier tritt zu dem über den ganzen Bau zerstreuten Blumen- und Früchteschmuck der figürliche hinzu. Ein kleiner Putto, durch Pfeil und Bogen als Amor charakterisiert, hat sich hier sein Ruheplätzchen ausgesucht. Doch keine allzuschwere Tageslast scheint auf ihm zu liegen, denn munter spielt er mit seinen begleitenden Jagdrüden.

Den gleichen Charakter können wir in den anderen Entwürfen seines Skizzenbuchs dieser Epoche beobachten, namentlich bei kirchlichen Einrichtungsgegenständen. Leider sind alle ohne Orts- und Datumsangaben.

Das nächste Werk, welches wir auf ein bestimmtes Jahr festsetzen können, führt uns bereits in das Jahr 1764. Hierüber können wir uns nicht wundern, wenn wir bedenken, daß in den Jahren 1756—1763 des Krieges Schrecken der fürstbischöflichen Stadt drohte. Nachdem nun der Friede von Hubertusburg (1763) den Kriegesnöten ein Ende gemacht hatte, konnten Würzburgs Bewohner wieder an ihr Friedenswerk und an eine Verschönerung ihrer Stadt und ihrer Kirchen denken, worin ihnen, wie wir noch sehen werden, Adam Friedrich mit gutem Beispiel voranging.

Ein ehemaliger Kutscher seines Hofes, der Pfründner des Bürgerspitals Johann Schröder, bedachte in seinem Testamente die Kirche dieses Institutes, in dem es ihm vergönnt war, seine letzten Lebensstunden zu genießen, mit einer ebenso hochsinnigen wie opferfreudigen Schenkung. Er vermachte die Summe von 400 fl. zur Anschaffung zweier neuen Seitenaltäre zu dem im Jahre 1746 von Auveras Meisterhand verfertigten Hochaltar[151].

Alsbald gewannen denn auch die Verwalter des Stiftes für diese Aufgabe unsern Wagner, den sie gleichzeitig mit kleinen Reparaturen am Hochaltar betrauten. Rüstig ging die Arbeit von statten, und bereits am 3. Juli 1764 fand die Weihe durch den Weihbischof Daniel Freiherrn von Gebsattel mit dem üblichen festlichen Gepränge statt[152].

Sicherlich konnten die Auftraggeber mit der Ausführung ihres Wunsches zufrieden sein, schuf ihnen doch Wagner ein Werk im modernen Geiste, ohne in allzustarker Art von dem gegebenen Grundtypus seines Vorgängers abzuweichen. Gleichzeitig spricht sich in diesen beiden Arbeiten der Unterschied zwischen Barock und Rokoko aus; dort ein Wirken in schweren Formen bei architektonischem Aufbau, hier die Auflösung in leichtes durchbrochenes Rahmenwerk, verwandt den Altarideen, die wir gegen Mitte des Jahrhunderts in ganz Deutschland finden. Es mag ein Hinweis auf die Beispiele in Würzburg (die Neumünsterkirche), St. Anna in Düren (ehemals in Bonn)[153], die Entwürfe eines Neumann, Ottobeuren genügen.

Die Säulen des Hauptaltars haben sich, falls es mir erlaubt wird, diesen Ausdruck zu gebrauchen, in schmale S-förmige Pfeiler verwandelt, die mit leichtem Muschelwerk verziert sind. Obschon durch die obere Schleife ein genügender Abschluß gefunden war, halten sie dennoch ihre Kapitelle bei. Aber ein wie großer Unterschied besteht zwischen ihnen und den früheren! Mit Macht hebt sich ihre Spitze nach der Bekrönung des Altares hin, und selbst auf ihrer so gebildeten wellenförmigen Oberfläche bieten sie noch einer Vase den Stützpunkt.

Allerdings verdient dieses Gebilde kaum noch jenen Namen, wenn wir auch mit Mühe die einzelnen Teile desselben erkennen können. Es ist vielmehr wie eine Kartusche gebildet und nur auf einen malerischen Anblick hin angefertigt, eine Aufgabe, der Wagner in voller und ganzer Weise gerecht wird.

Pfeiler und Kapitelle stehen mit dem eigentlichen Rahmen der Altarbilder, minderwertiger Arbeiten, die wohl beide noch von den ursprünglichen Altären von 1650[154] herstammen, in einer direkten organischen Verbindung. Analog den geschilderten Teilen finden wir alles in Bewegung, keine gerade Linie läßt sich nachweisen, während wir leichte Symmetrien feststellen können. Vorherrschend ist naturgemäß eine bald aus einer durchlaufenden Linie, bald aus zwei oder mehreren Bogen konstruierte S-Form, die trotz ihrer öfteren Assymmetrie der beiden Seiten dennoch einen einheitlich symmetrischen Eindruck auf uns zu machen vermag.

Besonders trefflich vermochte der Meister in dieser Weise die immer zierlicher werdende Bekrönung des Altares zu geben. Durch reiche Durchbrechungen sucht er ihr eine große Leichtigkeit zu verschaffen. Die große mittlere, schildförmige Oeffnung wird durch einen Engel ausgefüllt, der, auf einem Strahlenstern befestigt, den Eindruck des Schwebens macht. Zwei weitere Engelsköpfchen geben der Freude an Engeldarstellungen ebenfalls Ausdruck.

Ein wie großes Gefühl auch für hübsche und geschmackvolle Linienführung sich in diesem Werke zeigt, und wie stark auch das Bemühen nach Leichtigkeit sich bemerkbar macht, können wir dennoch Wagner nicht den Vorwurf ersparen, bei der Bekrönung eine zu schwere Wirkung erreicht zu haben. Teilweise erklärt sich dieser Fehler allerdings aus der Höhe, die er diesen Altarabschnitten gegeben hat. Vielleicht wurde er hierzu gezwungen, da er möglichst weit die Wandfläche mitverzieren wollte. Dies konnte er aber, da die Höhe des eigentlichen Altares durch die bereits vorhandenen Gemälde gegeben war, nur auf diesem Wege erreichen.

Ebenso können uns auch die kleinen Engelsgestalten, die neben den bereits erwähnten noch auf der unteren Schleife des Pfeilers als Ersatz für die Heiligenfiguren des Hauptaltars Verwendung finden, nicht befriedigen. Sie zeigen noch die Mängel und Unbeholfenheiten von Jugendarbeiten. Die Auffassung verrät bereits den Ideenreichtum des Meisters. Es gelingt ihm schon die Wiedergabe des aufmerksamen Betrachtens der Vorgänge auf dem Altare und das freudige Weitererzählen. Ebenso vermag er bereits die weiche Fülle des kindlichen Körpers zu erkennen. Bei dem Bestreben jedoch, dieselbe darzustellen, ist er gescheitert. Hier und da machen sich bereits die charakteristischen Eigenschaften seiner späteren Arbeiten schwach bemerkbar, so z. B. die volle und weiche Muskulatur, das starke Doppelkinn, die Lachgrübchen und die Fettpolster an den Gelenken. In den Formen selbst bleibt er noch oft fehlerhaft. Der Kopf ist noch nicht rund genug gebildet.

In anderen Punkten weicht er von den Ideen seines Wiener Lehrers Moll ab, und sucht er sich an die Weise der Würzburger Meister anzuschließen. Dies zeigt sich am besten in der Haarbehandlung, in der er sich der tiefen und milden Weise der Auveras nähert.

2. Kapitel.

Der Stationsweg auf dem Nikolausberge.

Annähernd in die gleiche Zeit mit den oben besprochenen Werken fällt der Beginn einer der größten Aufgaben, die Wagner erhielt. Sie nahm gleichfalls auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst seine Schaffenskraft in Anspruch.

Schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts war der Nikolausberg bei Würzburg wegen seines wundertätigen Vesperbildes das Ziel vieler Pilger, deren Zahl mit den Jahren immer mehr stieg. Bald reichte die kleine Kapelle nicht mehr aus, um die Menge der Gläubigen aufzunehmen, so daß man verschiedentlich zu Vergrößerungen schreiten mußte. Bereits 1732 war daher der erste Plan zu einem Neubau erwogen, mit dem man keinen Geringeren als Balthasar Neumann bedachte. Doch blieb es einstweilen bei der Ausführung des Risses (1736)[155].

Erst 1747 nahm man, vielleicht durch den Beginn der formenreichen Vierzehnheiliger-Kirche Neumanns (beg. 1743)[156] von neuem angestachelt und vor allem auf Betreiben der neuen Pfleger, trotz nur geringer vorhandener Mittel den Bau unter Leitung des genannten Architekten in Angriff. Mit einem solchen Eifer wurde derselbe betrieben, daß wir im Jahre 1750 den Rohbau vollendet finden. Doch die Erschöpfung der Mittel und Kriegsnot hinderten verschiedentlich die Ausführung der inneren Ausstattung, die wir erst im Jahre 1792[157] als beendet bezeichnen können.

Schon gleich bei Beginn des Baues hatte man wohl an eine entsprechende Ausschmückung des langen steilen Weges

gedacht. Wessen Geiste allerdings die Idee der Anlage eines Kreuzweges entsprungen ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Eine nicht unwesentliche Förderung fand diese Absicht wahrscheinlich, als durch ein Breve vom 22. Februar 1759 den Kapuzinermönchen der Provinz Franken, denen die Sorge der genannten Kapelle oblag, „für den andächtigen Besuch ihrer Kreuzwege die nämlichen Rechte verliehen wurden, welche die katholische Kirche den Besuchern des Kreuzweges in Jerusalem gewährt"[158].

Mit der Ausführung der Stationen selbst wurde zunächst Lukas van der Auvera betraut, doch setzte 1766 der Tod seiner Tätigkeit ein Ende. Jetzt erhielt unser Meister die Arbeit übertragen[159], wohl nicht zum Nachteil ihres künstlerischen Wertes, der durch die Schönheit der gesamten Anlage eine mächtige Steigerung erfährt.

Eine breite Treppe führt uns auf die erste der fünf großen Terrassen. Dieselben sind untereinander in gerade ansteigender Linie durch je zwei Treppen verbunden, die sich in ihrem oberen Teile miteinander vereinigen. Auf jeder Terrasse finden wir im Schatten gewaltiger Platanen drei kleine Kapellen, die zur Aufnahme der fast lebensgroßen Darstellungen der einzelnen Stationen dienen. Von diesen liegt eine den ankommenden Wallfahrern gegenüber, die beiden anderen zu den Seiten. Erstere findet auf der untersten Terrasse einen Ersatz durch die Gestalten der vier Evangelisten von der Hand des Bildhauers Arnold, dem Restaurator des gesamten Kreuzweges (1867)[160].

Bei der Anlage begann man an der Kirche und wollte die einzelnen Stationen in einer dem Inhalte gerade widersprechenden Reihenfolge ausführen. Hierdurch kommt es, daß wir in den letzten Stationen die Werke Auveras finden. Es sind dies die Grablegung und die Beweinung Christi. Sie zeigen uns jene Richtung, welche wir in Wien mit den Werken eines Strudels oder Rauchmüllers charakterisieren können, jener Epoche, in der wir die Pestsäule auf dem Graben entstehen sehen. Mit ihr stimmt die bewegte oft tief geschnittene Gewandfältelung, die

schon ziemlich feine, ein wenig antikisierende Gesichtsschnittbildung, die Übertreibung des Ausdrucks und der Bewegung überein. Spielend fassen Nikodemus und Joseph von Arimathia bei der Grablegung die teure Last an, so daß wir jeden Augenblick befürchten, dieselbe hinstürzen zu sehen. Die theatralischen Posen und Schmerzensäußerungen lassen uns das Gefühl eines wahren und aufrichtig empfundenen Schmerzes nicht aufkommen.

Diesem theatralisch bewegten Stil sucht Wagner in seiner ersten Gruppe, der Kreuzigungsdarstellung, nahe zu kommen, eine Absicht, die ihm durch die verwandte Schulbildung an der Wiener Akademie noch besonders erleichtert wurde. In einer so starken Weise ist es ihm gelungen, sich dem Stile seines Vorgängers zu nähern, daß man in der Literatur oft die Ansicht vertreten findet, diese Gruppe sei noch ein Werk Auveras. Einen deutlichen Beweis für die gegenteilige Behauptung gibt uns jedoch die Wachsskizze, die sich heute in der Sammlung des Polytechnischen Vereins zu Würzburg findet und die volle Signatur „Petter Wagner“ trägt.

In ihr geht die Anlehnung an den älteren Stil noch weiter. Selbst die beiden ausdruckvollen Figuren, Johannes und Maria, treten uns hier auf derselben Seite in gleich ekstatischer Bewegung entgegen, wie wir sie jetzt nur bei den Figuren der Magdalena finden. Wann unser Meister diese Änderung vorgenommen hat, läßt sich nicht mehr feststellen. Meine Ansicht ist jedoch die, daß er gleich bei der Ausführung diesen Schritt getan hat; findet sich doch gerade hierin ein kompositioneller Gedanke, den wir fast in allen Darstellungen der Reihe verfolgen können. Bei allen steht eine Figur vorne an der Rampe, meist die eines Kriegers, der mit mehr oder weniger großem Interesse der Handlung zuschaut oder mitleidend den Beschauer auf die großen Liebestaten des Herrn aufmerksam macht.

Nachdem Wagner die Kreuzigungsgruppe und somit den Schmuck der obersten Terrasse vollendet hatte, hielt er nicht mehr den begonnenen Weg von der Kirche zum Tale bei, sondern

begann gerade in der umgekehrten Reihenfolge, dem Inhalte entsprechend, die Arbeiten auszuführen. Gleichzeitig nahm er auch noch eine andere Änderung vor. Standen die Figuren Auveras in gleicher Höhe mit dem Beschauer, so rückte Wagner nunmehr seine Gruppe auf ein kleines Podium, wodurch die große Leere des Raumes oberhalb der Gruppen ausgefüllt wurde. Dieser Fehler wird allerdings in jener Zeit noch nicht so auffällig gewesen sein, da der Hintergrund damals in entsprechenden Landschaften gegeben war[161], die erst bei der Renovierung dem jetzigen einheitlichen Purpurgrunde weichen mußten.

Die einzelnen Darstellungen sucht Wagner, wie bereits sein Vorgänger, nur mit wenigen Hauptpersonen zu geben. Ihre Anordnung ist derartig getroffen, daß sie den Raum vollständig ausfüllen, ohne sich gegenseitig zu drücken. Die erste Lösung dieses Problems scheint jedoch dem Meister nicht genügt zu haben. So sehen wir ihn im Verlauf der Arbeit die Größe der Figuren ein wenig vermindern. Da nun gleichzeitig ihre Gewandung ruhiger wird und sich stärker an den Körper anschmiegt, so werden die Gruppen selbst bedeutend offener und daher auch für die Fernerstehenden klarer erkenntlich. Letzterer Umstand wird namentlich bei den Kreuzwegandachten[162] von großem Vorteil gewesen sein, bei denen die einzelnen Terrassen ganze Prozessionen mit ihren Fahnen, Standarten und Traghimmel aufnehmen mußten.

Wenn wir die einzelnen Figuren dieser Gruppe betrachten, so fällt uns zunächst auf, daß durch alle ein sich stets steigender Zug nach Ruhe und geschlossenem Umriß geht. Ihr Gang hat nicht mehr das Eilende, fast Springende der Auveraschen Gruppen, sondern nähert sich mehr einem gemächlichen, selbstbewußten Schreiten. Die Handlungen werden nicht mehr überstürzt, sondern alle gesetzt und bestimmt ausgeführt. So kann er uns denn auch einzelne Figuren, ohne den Gesamteindruck der Gruppe zu stören, in statuarisch ruhiger Stellung geben, wie wir dies bei der fünften, neunten, zehnten und elften Station beobachten können.

Annäherungen an die Auverasche Richtung finden sich noch in den Gewändern, doch zeigt sich auch hier ein stets steigender Trieb nach Ruhe. Weitfaltig barock ist die Kleidung der Maria und des Johannes bei der Kreuzigungsgruppe gegeben. In starken, bauschigen Falten liegt der Mantel über dem Arm, eine Manier, die wir in dieser übertriebenen Weise bei keiner der anderen Figuren beobachten können.

In dieser bewegten Form finden wir stets nur das Obergewand gegeben, das bald die Gestalt eines weiteren Kleides, meist jedoch die eines übergeworfenen Tuches hat. Seine Enden nehmen gerne eine weite flatternde, oft sich schneckenförmig aufrollende Gestaltung an, die wir auch bei den Lendentüchern Christi und der beiden Schächer beobachten können.

Anders ist dagegen die Behandlung des aus leichterem, anschmiegendem Stoffe gefertigten Untergewandes. Hier finden wir schwache, oft enggesetzte Hauptfalten und kurze leichte Nebenfalten, große glattgehaltene Flächen, in denen sich das Gewand fest an den Körper anschmiegt und so mehr oder weniger die Bildung des Körpers hervortreten läßt. Der obere Abschluß ist bereits gern in jener stark rückschlagwelligen Form gegeben, die wir so oft bei Donnerschen Werken beobachten können, z. B. in den Reliefs in den k. k. Sammlungen zu Wien. Häufig wird ferner die eine Schulter entblößt, eine Idee, die wir bei demselben Meister ebenfalls angewandt sehen.

Für die Kleidung der Henker ist in fast allen Fällen eine Art von römischem Lederpanzer gewählt, der sich eng an den kräftigen Körper anschmiegt. Derselbe hat kurze Lederverzierung, bald mit, bald ohne dekorative Zutaten. Zu demselben tragen die Krieger teils ein kurzes, fast nur bis an die Kniee reichendes Untergewand, teils sich eng anschmiegende Beinkleider. Ihr Haupt schmückt ein Helm mit phantastischer Verzierung, Tierschmuck oder breiten Federn, wie wir sie auf den Theaterdarstellungen jener Zeit, auf Gobelins, bei Altarfiguren und kleinen Krippenfiguren finden. Überhaupt scheinen Theater und Krippen

nicht ohne geringen Einfluß auf den Kreuzweg und die einzelnen Figuren gewesen zu sein. Die Krippen wirkten auf die Art der Komposition, denn wie vergrößerte Guckkasten erscheinen uns zum Teile diese Gruppen, ein Eindruck, der durch die erwähnte Rampenstellung von Figuren eher vermehrt als gemindert wird; das Theater gab die Vorbilder für die phantastische Kleidung.

Können wir uns aber über diesen Einfluß wundern? Sicherlich nicht, war doch Musik und Theater in jenen Zeiten sehr beliebt[163]. Ballett und Menuett wurden gepflegt. In jedem einigermaßen großen Schlosse war ein Theater, auf dem Künstler oder Dilettanten auftraten. Es waren teils geschlossene Räume, teils sog. Naturtheater, deren Kulissen durch Taxushecken gebildet waren[164]. Selbst in die klösterliche Eingeschlossenheit und Zurückgezogenheit drang das Theater ein, und im Kloster Ottobeuren hat sich seine Einrichtung noch bis zum heutigen Tage erhalten. Auf letzteren Bühnen wurden wahrscheinlich zur Erbauung und Bekehrung vor allem religiöse Stücke aufgeführt und sicherlich oft das Leben des Herrn dargestellt. Sie konnten alsdann leicht ihre Rückwirkung auf die künstlerische Darstellung haben, zumal, wenn ein Künstler wie Wagner seine Jugendzeit in der Nähe eines Klosters zugebracht hatte.

Daß Wagner die historische Richtigkeit bei den Kostümen nicht beobachtete, dafür geben uns auch mehrere der Kriegsknechte ein deutliches Beispiel. So trägt bei der ersten Station der eine Henker zu seinem römischen Lederpanzer das weite geschlitzte Beinkleid, wie wir es etwa bei den Landsknechten zu sehen gewohnt sind. Ein anderer dagegen trägt das enge Lederkoller mit kurzem frackähnlichem Abschluß, wie es im 15. und 16. Jahrhundert getragen wurde, hierzu enge Beinkleider, deren Unterhälfte abgeschnitten ist und so den Fuß unbekleidet läßt. In dessen Bildung jedoch scheint sich mir nicht, wie Bode in seiner Plastik behauptet[165], die alte „Oberflächlichkeit der naturalistischen Durchbildung, welche die allgemeine Schwäche der Kunst dieser Zeit insbesondere in Deutschland sind", zu zeigen, sondern eine viel

feinere Naturbeobachtung bemerkbar zu machen. Dieselbe zeigt sich auch bei den Körpern der fast ganz nackt gebildeten Henker, Christi und der Schächer. Hier ist im großen und ganzen die Muskulatur richtiger gegeben. Zwar treten die einzelnen Sehnen, Muskeln und Adern noch stark hervor, doch zeigt sich im Vergleich mit den Werken früherer und gleichzeitiger Künstler, z. B. den Herkulesdarstellungen Wolfgang Auveras[166] oder Boos[167], eine starke Abschwächung und leichteres Ineinanderübergehen.

Ebenso möchte ich den Vorwurf der Übertreibung und Äußerlichkeit der Empfindung nur zum Teile gelten lassen, nämlich in bezug auf die Gestalten der Henker. Ihre Wut und ihr Grimm kann uns nicht den Eindruck der Echtheit machen, vielmehr suchen sie hinter ihren grausamen Mienen ihr Mitleid zu verbergen. Aber gerade hierin liegt vielleicht ein deutliches Abbild für das feine Gefühl unseres Künstlers. Unbewußt hauchte er seinen Figuren jenen Zug des Schmerzes ein, der in jenen Tagen noch auf seinem Gemüte lasten mußte, als in kurzer Zeit ihm der Erstgeborene und die Gattin entrissen wurden.

Vorteilhaft erwies sich jener Zug dagegen bei der Gestalt des Dulders selbst. In seinen Mienen können wir die verschiedenen Schmerzenshöhen und Arten erkennen, die der Geduld und Ergebenheit in das Leiden und die vollständige Erschöpfung durch Schmerz und Qual, das Bedauern des Schmerzes für seine Mutter bei ihrer Begegnung und die Spendung von Trostworten an andere trotz des eigenen Leidens bei der Begegnung mit den Frauen.

Doch nicht nur das Gesicht redet zu uns in seiner Sprache, sondern die Gebärden bringen uns in einer ruhigen und vornehmen Weise die gleichen Gefühle zum Ausdruck. Nicht zerzausen Maria und Johannes im wilden Schmerz ihr Haar, nicht zerreißen sie in Trauer ihre Gewänder, oder schreien sie laut klagend zum Himmel empor. Nein, auch hier zeigen sie Selbstbeherrschung. Mit verschlungenen Händen suchen sie gegen die unendlichen seelischen Schmerzen anzukämpfen.

Am wenigsten scheint der Schmerz ernster Natur zu sein bei der Veronika, in deren Kopf uns Wagner ein treffliches Beispiel seines Frauenideals gibt. Durch die ganze Figur geht ein Zug nach Eleganz, graziösem Benehmen und schöner Linienführung. Zierlich neigt sie ihr edles Haupt zurück, dessen Stirn und Nase fast eine gerade Linie bilden. Leicht ist der kleine Mund geöffnet, und hebt so die zarte Rundung der Wangen hervor. Sanft gleitet das Kinn mit seinem leicht gewellten Unterkinn zum Halse über. Durch das sorgfältig in Wellen angeordnete Haar ziehen Ketten von Perlen, und wo die Kleidung die Gelegenheit hierzu bietet, sind Schmuckstücke, Ketten, Agraffen, Spangen angewandt. Graziös reicht sie ihrem Herrn und Meister das Schweißtuch mit ihren zarten, schlanken Händen, auf deren hübsche Haltung und feine Bildung Wagner bei allen Figuren achtete.

Von besonderem Interesse ist neben dem bereits geschilderten Ausdruck auch die Bildung des Christuskopfes. Ein feines, schmales Gesicht mit schmaler, gerader Nase, die ebenfalls mit der Stirne fast eine gerade Linie bildet. Der Mund, der klein und fein geschwungen, ist von einem leichten Barte beschattet. Das ganze Gesicht umrahmt ein zarter Backenbart, der unter dem Kinn leicht gescheitelt ist. Die Augenbrauen sind meist schwach klammerförmig gebildet, eine Eigentümlichkeit, die wir auch bei anderen Figuren Wagners, besonders bei der Darstellung des Schmerzes, beobachten können. Oberhalb der Nase finden wir alsdann eine oder mehrere leichte, senkrechte Stirnfurchen. Die direkten Vorgänger dieses Typus sind die kleinen Kruzifixe, die sich auf den Sarkophagen von der Hand Balthasar Molls in der kaiserlichen Gruft zu Wien befinden.

Die einzelnen Figuren sind, wie dies bei einem derartig umfangreichen Werke natürlich ist, nicht alle von gleicher Güte und von der gleichen Hand ausgeführt. Ein großer Teil ist nach Himmelsteins[168] Angaben von seinem Gehülfen Simon Wagner angefertigt worden, den wir in mehreren Werken in Würzburg kennen lernen können[169]. Er scheint nach diesen ein größeres

technisches Können gehabt zu haben, dagegen nur ein schwaches künstlerisches Gefühl und geringe Erfindungsgabe.

Zu den Figuren, die auf den Meister selbst auch in ihrer Ausführung zurückzuführen sind, möchte ich vor allem die meisten Figuren Christi zählen und ebenso die Mehrzahl der weiblichen Gestalten und mehrere der in den Vordergrund gestellten Krieger. Die Figuren des Hintergrundes jedoch sind hauptsächlich den Gesellenhänden zuzuschreiben. Im Entwurf indes führen alle auf Wagner zurück. Wie hoch er selbst dieselben anschlug, kann man daraus ermessen, daß er die meisten Modelle aufbewahrt und seiner Sammlung eingereiht hat, in die er nur die besten seiner Arbeiten aufnahm[170]. Die einzelnen Figuren wurden nach Angaben Himmelsteins mit 37 fl. 50 kr. bezahlt.

Für die Entstehungszeit kann ich keine ganz genauen Angaben machen, jedoch fallen sie bestimmt in die Jahre 1766—1781. Im ersteren starb Lukas Auvera, und wurde wohl gleich die Arbeit an Wagner weiter vergeben; im letzteren Jahre kamen die Kapuziner des Nikolausberges um die Erlaubnis ein, ihre Wallfahrten mit einer Kreuzwegandacht zu verbinden[171]. Auf diesen Gedanken konnten sie jedoch nur kommen, wenn bis zu dieser Zeit der Kreuzweg in entsprechend großer und prunkvoller Weise vollendet war. Aus stilistischen Gründen glaube ich jedoch, daß wir nur bis in den Anfang der 70er Jahre hinauf gehen dürfen, wie uns die Arbeiten aus dieser Zeit noch zeigen werden. In seiner Gesamtheit ist dieser Kreuzweg, wenn nicht das großartigste Werk dieser Art, sicherlich eine der wirkungsvollsten und besten Erfindungen.

3. Kapitel.

Tätigkeit für den Hof. „Schneidwaar" für die Zimmer der Residenz. Ausschmückung der Mauer am „Hatzfelder Schneller" und der Hofgärten zu Veitshöchheim und Würzburg.

Die Betrachtung des Nikolausberger Kreuzweges hat uns bereits in die 60er, ja wohl in den Anfang der 70er Jahre hineingeführt, einen Weg, den wir, um das einheitliche Werk nicht zu zerstückeln, einschlagen mußten. Daher sind wir gezwungen, unsern Blick auf die ersten Friedensjahre zurückzulenken. Der Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim, befreit von den Kosten der Truppenstellung, vermochte sich wieder in reicherem Maße dem Ausbau seiner herrlichen Residenz zu widmen. Bei dieser Aufgabe fand auch unser Meister vom Jahre 1765 an Beschäftigung[172], die allerdings meistens nur in der Anfertigung von „Schneidwaar" bestand. Hierunter verstand man die Holzverzierungen in den Zimmern, wie Lambris, Türen, Läden rc. Für die künstlerische Würdigung unseres Meisters bleiben dieselben jedoch von nebensächlicher Bedeutung, da sie meistens, wie bereits gesagt, nach den Zeichnungen Bosses angefertigt wurden und hierdurch nur ein Zeichen seines technischen Könnens, ja häufig bei der einfachen Art der Blattverzierung bloß einen Beweis der Fertigkeit seiner Gesellen geben. Ihre Verwendung fanden sie in

den Zimmern, die im Jahre 1766 von Materno Bosses Meisterhänden ausgeführt wurden[173]. Es sind dies das „grün-lackierte Zimmer“ und die beiden benachbarten Zimmer nach dem Garten hin[174], ferner eine Anzahl von Zimmern nach dem Rennberger Tor, die jedoch in den Akten nicht näher bezeichnet sind. Nach dem Jahre 1770 liefert Wagner auch für den Theatersaal, den Fürstensaal und die benachbarten Zimmer (Ingelheimer Bau) gleiche Arbeiten[175]. In ihnen zeigt sich bereits stark das Eindringen des Klassizismus und manche Anklänge an die Wiener Dekorationsweise[176].

In diesen Zimmern werden auch seine in jenen Jahren gelieferten Möbel Aufstellung gefunden haben. Nähere Angaben finden wir über die Lieferung von vier Tischen in das grün-lackierte Zimmer (1772)[177], dessen übrige Möbel von dem Bamberger Kunstschreiner Balthasar Herrmann angefertigt waren[178]. Auf diese Tische werde ich noch an anderer Stelle zurückkommen.

Gleichzeitig war jedoch Adam Friedrich auch auf eine Verschönerung der Stadt und vor allem der nächsten Umgebung des Schloßbaues bedacht. Die Brunnenanlagen, die bereits von seinem Vorgänger begonnen waren und gleichzeitig in künstlerischer Weise zur Zierde der Stadt verwandt wurden, führte er weiter und ließ vor allem den Vierröhrenbrunnen zu Würzburg von Lukas Auveras künstlerischer Hand vollenden (1766)[179]. Eine wie treffliche Arbeit hier von dem selbst in Würzburg noch wenig bekannten Meister geliefert wurde, läßt sich aus dem Umstande ermessen, daß wir jetzt auch noch häufig die irrige Zuschreibung an Wagner finden[180]. Eine Bestätigung der Auveraschen Urheberschaft findet sich in der Wagnersammlung zu Würzburg. Es ist dies der Entwurf zu dem Werke mit der Unterschrift Auveras und der Jahreszahl 1764.

Verzeihlich ist allerdings dieser Irrtum, da sich Lukas hier vor allem in der Gesichtsbildung der Wiener Schule nähert und somit auch den Wagnerschen Werken verwandt wird. Dennoch zeigt sich eine Lebhaftigkeit in der Bewegung der Figuren und

der Gewandung, wie wir sie selbst bei den bewegtesten Figuren Wagners auf dem Käppele nicht finden. Mit Sicherheit glaube ich vor allem nach diesem Werke die Zugehörigkeit Lukas Auveras zur Wiener Akademie annehmen zu können.

Bei den Verschönerungen der Residenz erhielt schon im Jahre 1766 Wagner einen ehrenvollen Auftrag. Bereits der Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn hatte den Schneller vom Gräflich Hatzbergischen Eck bis zum Ochsentor ausfüllen lassen[181]. Auf diese Weise entstanden die Theaterstraße und die Juliuspromenade. Um seinen Wunsch, diese Straßen besonders prächtig herzustellen, schnell und entsprechend durchzuführen, verlieh der Fürstbischof den Bürgern, die sich hier ihr Heim zu gründen gedachten, die Befreiung von bürgerlichen Abgaben auf mehrere Jahre hin. Die Mauern an dieser Straße wurde Wagner beauftragt in der beliebten Abwechselung von Figuren und Vasen auszuschmücken. Die Statuen wurden mit 20 Reichstaler, die Urnen mit 13 Reichstaler pro Stück bezahlt, wovon jedoch zwei Drittel den Auveraschen Kindern zuflossen[182].

Leider ist uns von diesem Schmucke an Ort und Stelle nichts mehr erhalten. Kahl und leer gähnen uns heute die noch wenigen Mauerreste entgegen. Hätte nicht der Zufall, nämlich die Streitfrage, wer die betreffenden Figuren zu bezahlen habe, der Hof oder die Bürger, die Nachricht von diesen Figuren erhalten, wir würden von diesem Schmucke gar nichts mehr wissen.

Ein Beispiel von der Güte dieser Wagnerschen Arbeiten gibt uns eine Figur in Privatbesitz zu Würzburg[183]. Leider war der Kopf gerade in Reparatur, so daß ich mir lediglich nach dem Körper eine Vorstellung machen konnte. Hoch aufgerichtet steht die Gestalt eines jugendlichen Panduren auf seinem Wachtposten. In der Art der Behandlung und der Haltung klingt sie stark an die einzelnen Krieger des Nikolausberges an; mit ihr hat sie die ruhige Silhouette gemeinsam und die Art der Gewandbehandlung mit Haupt- und Nebenfalten. Leicht stellt sie den einen Fuß vor. Gekleidet ist sie in leichtes Blusenhemd, mit langen

weiten Pluderhosen; um die Hüften ist ein faltenreiches Tuch geschlungen, in das die Pistolen und Dolch kampfbereit eingesteckt sind.

Diese Stilrichtung zeigt uns Wagner auch in einer ganz verwandten Aufgabe, die er in fast gleicher Zeit erhielt, in der Fortsetzung des figürlichen Schmuckes des Veitshöchheimer Schloßgartens. Mit Recht staunt Karch über die lebenswahre Auffassung und Wiedergabe dieser Figuren[184]. In noch erhöhtem Maße muß dieser Fortschritt auffallen, wenn wir jene Figuren mit den früheren Figuren des Gartens vergleichen. Ursprünglich ein Tiergarten, wurde er vom Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn (1719—1724), der sich dieses Schlößchen zur Sommerresidenz auserkor, in einen Lustgarten umgewandelt und nach den Plänen Balthasar Neumanns angelegt. Er erhielt während der Regierung des Adam Friedrich von Schönborn unter Leitung des jüngeren Neumann seine heutige Gestalt. Dem Zuge der Zeit folgend, wurde er in dem italienisch-französischen Geschmacke angelegt[185], wie er durch die französischen Gartenkünstler für die Bedürfnisse des französischen Lebens im Anschlusse an italienische Barockgärten ausgebildet war. Steife geradlinige Alleen und scharfbeschnittene, hohe Hecken durchziehen die gesamte Anlage. Denn wie die Menschen sich strengen Etiketten fügten, so mußte auch der Natur ihre Freiheit und Wildheit genommen werden, und in so höherem Maße, je mehr man sich dem alles beherrschenden Mittelpunkte, dem Palais, näherte. Ja, als dessen direkte Fortsetzung wurde der Garten betrachtet, wie wir aus der Bezeichnung der von Hecken eingeschlossenen Plätze ersehen, die man „salles de verdure“, „cabinets avec des niches“ usw. nannte[186].

Zur Belebung des Gartens stellte man eine reiche Anzahl von Figuren auf, deren helle Farbe sich von dem dunklen Grün des Laubes wohltuend abhob. Ihre Gestalten sind meist der Mythologie entnommen. Andere geben uns genrehafte Kinderscenen oder Figuren im Zeitkostüme, tanzende Paare, Musikanten, wieder.

So hatte bereits Karl Philipp von Greiffenklau (1749—55) durch seine Hofbildhauer Wolfgang van der Auvera und Ferdinand Dietz eine große Zahl von Figuren für diesen Lustgarten anfertigen lassen. Von ersterem rühren namentlich die Figuren am Dorftore[187], von letzterem fast alle Figuren der mittleren Gartenpartie[188]. Vor allem fand, wie wir bereits gesehen haben, seine Seeverzierung[189] eine begeisterte Aufnahme. Der Gedanke zwar und der malerische Reiz ist sehr groß. Desto mehr fällt dafür die schlechte Ausführung der einzelnen Figuren, deren charakteristische Fehler ich bereits früher angegeben habe, auf. Eher lächerlich als originell wirkt auf uns seine Darstellung der Sphinxe im Zeitkostüm, die sich an der Treppe der großen unteren Terrasse befinden. Dieser Gedanke war bereits von Blondel in seiner „histoire de l'architecture“ ausgeführt.

Die Figuren unseres Meisters befinden sich in dem sog. oberen Teil des Gartens[190] (jetzt am Bahndamm gelegen). Zunächst begegnet uns die Gestalt der Ceres mit dem kleinen Plutosknaben. Die Tonskizze zu dieser Gruppe bewahrt die Sammlung des Polytechnischen Vereins. Im Stil stimmt sie annähernd mit den Figuren des Nikolausberges überein. Es finden sich die wegflatternden Gewandenden, die wir bei den Frauengestalten des eben genannten Werkes feststellten, ebenso die richtig empfundenen Hauptfalten und weich behandelten Nebenfalten, die uns den Eindruck des anschmiegenden Stoffes hervorbringen, durch den sich der Körperbau der Figuren erkennen läßt. Nicht mehr haben wir das Gefühl der von selbst stehenden Kleider, das wir bei den Dietzschen Figuren des Tänzers und der Tänzerin auf dem Tanzplatze desselben Gartens empfinden. Seine anatomischen Kenntnisse zeigt uns Wagner in der Bildung des entblößten Beines, ein Gedanke, den wir noch bei manchen Figuren, auch bereits bei seinem Wiener Schulbegründer Donner finden, so, um nur einige Beispiele anzuführen, bei dessen Wiener Brunnenwerk und dem Rathausrelief. Schon in diesem Umstande liegt ein kleiner Zug von Pikanterie, der sich auch in der gern entblößten

Darstellung der Schulter und der oft ganz frei gebildeten Brust wiederholt. Dieser Zug zur Pikanterie wurde in jener Zeit bei der Frauentracht auch im Leben angewandt, in der sich auch eine Vorliebe für Entblößung des Halses und des Sichtbarwerdens des Fußes, der in zierlichem Pantoffel steckt, bemerkbar macht.

Die gleichen Stilideen finden sich bei der großen Hauptgruppe [191], der Darstellung der verschiedenen Eigenschaften des Wassers. Die mittlere Gruppe gibt uns in den kräftigen Gestalten dreier mächtiger Wassergottheiten seine ungestüme Gewalt. Die mittlere teilt mit kräftigem Schlage die Wogen, die alsdann die beiden Kaskaden hinabstürzen und noch aus den Wasserurnen der beiden sitzenden Greise verstärkt werden. Kräftige Muskulatur, doch nicht in der übertriebenen Stärke und Bildung der Auverasschen Herkulesfiguren, zeigt ihre ungebeugte Kraft. Der Eindruck der Wildheit wird noch durch das lang herabhängende Haar und den langwallenden Bart verstärkt.

Links sind die Figuren der Diana und ihrer Gefährtinnen, die nach ermüdender Jagd ihren keuschen Gliedern in den Fluten Erquickung und Stärkung zu bringen suchen. Bei ihnen finden wir das Anschmiegen des Gewandes noch mehr betont, die flatternden Enden fast geschwunden. Nur von wenigen Bauschfalten wird der ruhige Fluß der Hauptfalten durchbrochen.

Rechts die Idylle: Drei Faune musizieren am murmelnden Bache. Charakterisiert werden sie durch das krause Haar, spitze Ohren, breite Lippen und breite kurze Gesichtsbildung. Bei den sitzenden Figuren tritt noch der Bocksfuß hinzu, dessen Übergang aus dem menschlichen Körper gut getroffen ist. Die volle Häßlichkeit dieser Gesellen tritt uns nur in einer durch den Schönheitssinn des Meisters gemilderten Form entgegen.

Die ganze Gruppe befindet sich in einer künstlichen römischen Ruinenanlage, die uns die beginnende Ruinenromantik vor Augen führt und uns lebhaft an die Beispiele in Schönbrunn und Nymphenburg erinnert. Erstere ist eine verfallene antike Palastanlage, letztere eine verfallende Klause.

Daß jedoch nicht jede Stellung unserem Meister gelang, dafür gibt uns ein deutliches Beispiel der dornausziehende Apollo, der sich in der gleichen Allee befindet und dessen Entwurf die genannte Sammlung enthält. Viel glücklicher war dieses Motiv bereits im Altertum gelöst worden. Wagner versucht seinen Jüngling stehend zu bilden, hierdurch erklärt sich zum Teil die unglückliche Lösung. Der eine aufstehende Fuß genügte nicht, die Figur zu tragen; ebenso wagte er nicht, den andern Fuß weit abstehend darzustellen. Um diese Schwierigkeiten zu überwinden, schob er unter letzteren einen Baumstamm, der gleichzeitig die Figur mitträgt. Ferner mußte er eine Verdrehung des Oberkörpers vornehmen, um mit dem Auge der Bewegung der Hand folgen zu können. Bei diesem Versuche ist Wagner gescheitert, wie ihm auch die Darstellung des eilenden Laufes bei bekleideten Figuren nicht glückte [192]. Hier erhalten seine Gewänder durch den Versuch der Wiedergabe des leichten Flatterns eine schwere wulstige Gestalt.

Eine weitere treffliche Figur ist Saturn, der dem Cupido die Flügel beschneidet. Er ist in der Literatur als Werk Simon Wagners [193] angegeben, den wir bereits als einen künstlerisch wenig begabten Gesellen Peter Wagners kennen gelernt haben. Daher dürfen wir ihm lediglich die Ausführung zuschreiben, den Entwurf aber auf unsern Meister zurückführen. Hierfür spricht auch der Typus dieses Greises, den wir in den genannten Flußgöttern auf der Residenztreppe und des Hofstraßenbrunnens wiederfinden, in Werken also, die sicher von Peter Wagner entworfen sind.

Anders liegt dagegen der Fall bei den kleinen Puttogestalten, die auf der oberen Schloßterrasse das Gebäude umkränzen. Sie werden oft als Werke Peter Wagners angeführt. Aus ihnen spricht zwar eine gute Auffassungsgabe der Kindergestalt und ein poetisches Gemüt, betrachten wir jedoch die Figuren genauer, so werden wir bald zu dem Urteile kommen, daß ihr Meister lange nicht das feine Formgefühl Peters aufzuweisen hat. Wie viel plumper setzen sie ihre kleinen Beinchen, wie wild, fast sternförmig abstehend, sind ihre Haare wiedergegeben! Wie stark ist

die Verzerrung des Gesichtes und die Faltenbildung der Stirn! Ihre hastigen Bewegungen geben den Gruppen eine unruhige Silhouette. Nur wenige Werke zeigen Verwandtschaften mit Wagner. Vielleicht sind sie von ihm bei den zahlreichen Reparaturen des Gartens als Ersatz für zu stark verwitterte entworfen worden[194]. Es sind namentlich die Figuren der Nordseite, die uns leicht zu den Figuren Wagners im Residenzgarten zu Würzburg überführen.

Die erste Anlage des Würzburger Residenzgartens fällt noch in die Regierungszeit des Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn[195]. Bereits 1729 fertigte Paul Andreas Weidner den ersten Entwurf, welchen bis zum Jahre 1750 der Garten beibehielt. In diesem Jahre erhielt er seine erste, wenn auch nur teilweise Umänderung durch Johann Georg Demeter, der bereits eine weitere im Jahre 1770 durch den Pomologen Johann Prokop Mayer folgte, noch immer in dem eben erwähnten italienisch-französischen Geschmacke. An diesem Plane arbeitete, soweit es die bildhauerische Ausstattung und vielleicht auch die Ausführung der Gedanken des genannten Gartenkünstlers in einem plastischen Modell betraf, Wagner mit[196].

Der Entwurf der künstlerischen Ausschmückung fällt somit in das Ende des Jahres 1770 oder Anfang des Jahres 1771. Sie besteht aus über 200 Zierstücken, Statuen, Pyramiden, Urnen, Kanapees 2c., die von Wagner entworfen und von ihm und seinen Gesellen ausgeführt wurden. Insgesamt erhielt der Meister für diese Arbeiten mit Ausnahme der beiden großen Gruppen im untern Garten, des Raubes der Europa und Proserpina, über 6000 fl.[197]. Ihre Ausführung fällt in die Jahre 1771—1780 oder 81, also in die Regierungsjahre Adam Friedrich von Seinsheims und Ludwig Franz von Erthals.

Über die Reihenfolge der Ausführung lassen sich nur einige genaue Angaben machen. Ob zunächst die Kindergruppen des Gartens, dann der Schmuck der Wallbalustrade ausgeführt wurde, ist nicht sicher. Es kann ebenso gut gleichzeitig an beiden gearbeitet worden sein. Bei der Balustrade wurde wahrscheinlich zwischen

den beiden Treppenaufgängen begonnen. Jedenfalls fällt dieser Teil nach dem Monogramme A. F. (Adam Friedrich), das sich bei mehreren Gruppen vorfindet, noch vor das Jahr 1779. Ihr folgten alsdann die Werke nach dem Rennberger Tor hin, hierauf die Figuren des anderen Teiles des Walles. Hierfür spricht wenigstens der Umstand, daß die hier aufgestellte Figur „Atlas, die Sonnenuhr tragend" bei den zuletzt gelieferten Statuen ist[198]. Außer dieser können wir nur noch die Puttos mit den Porträttafeln bestimmt auf die Jahre 1779 und 1780 festsetzen[199].

Bis in unsere Tagen wurden noch mehrmals Änderungen am Garten vorgenommen. Hierdurch wurde manche Figur für überflüssig gehalten und entfernt. Ferner verrichtete der Zahn der Zeit an dem leicht verwitternden Abtschwinder Sandstein reiche Vernichtungsarbeit. So gingen viele Figuren verloren oder mußten durch Kopien ersetzt werden. Nur noch wenige Originalwerke sind in einem guten Zustande erhalten. Sie befinden sich heute im Nationalmuseum in München. Sie geben mit den guten Kopien ein reiches Bild von des Meisters warmer Empfindung und künstlerischem Können. Wieviel Liebe tritt uns in den kleinen Gestalten entgegen, ja, es will scheinen, als ob er mit besonderem Fleiße an diesen Gruppen gearbeitet und in ihnen seine ganze Vaterliebe auszudrücken versucht hätte, deren Ausleben durch den frühen Tod seiner Kinder so oft verhindert wurde. So auf die wenigen Augäpfel seiner zahlreichen Kinderschar beschränkt, empfand er mit ihnen alle Schmerzen und Freuden der kleinen Erdenbewohner, beobachtete er immer aufs neue die oft durch ihre Ungeschicklichkeit so possierlich und charakteristisch wirkenden Bewegungen, die er alsdann mit gleicher Freude in Stein zu verewigen trachtete.

Hier sehen wir ein paar Knaben munter im Tanzschritte sich kreisen, mit ihren dicken, fetten Beinchen den Boden stampfend, in den kleinen, weichen Händchen Früchte haltend. Hell leuchten ihre Augen vor Freude, und ihre runden Wangen zeigen leichte Lachgrübchen. Dort üben sich zwei andere im Ringen, und die

Freude über die Anstrengung strahlt aus ihrem Gesichte. Hier suchen zwei Knäblein den leicht beflügelten Schmetterling zu überraschen. Mit gespannter Aufmerksamkeit beobachten sie jede Bewegung dieses leichten und schnellen Wildes, der ersten willkommenen Beute des jugendlichen Jagdspieles.

Doch nicht allein gefällt's, leichtfüßig über die Fluren hinweg zu eilen und ihre kleinen Glieder für den nächtlichen Schlummer zu ermüden. Andere zeigen uns ein ruhigeres Temperament und Sinn für die Schönheit der Klänge. Den zu großen Hirtenhut auf dem vollen runden Kopfe sucht ein Putto dem Hirtenhorne harmonische Klänge zu entlocken. Ihm lauscht mit ausdrucksvollem Kopfe ein zweiter, in seinen Händen den Dudelsack, mit dessen Tönen er alsbald den anderen begleiten oder ablösen wird. Andere wieder ziehen mit Gartengeräten hinaus, um auf den Fluren sich in leichter Weise nützlich zu machen, indem sie des Lebens Ernst und Mühen als Spiel betreiben. Jene tragen Früchte nach Hause. Selbst den Vorwitz eines kleinen Chinesen sucht uns der Meister darzustellen. Vorsichtig hebt er den Deckel einer Urne, um sich von ihrem Inhalte zu vergewissern, ein Versuch, dem ein neben ihm sitzender Negerknabe mit wulstigen Lippen und breiterer Kopfbildung zuschaut.

Von besonderem Interesse sind die Gruppen des unteren Laubganges, vor allem die Allegorien auf die Jahreszeiten, so der Herbst mit Fischzucht und Jagd, — ein Knabenpaar, von dem der eine die Netze zu ordnen, der andere schwer beladen einen Hasen am Stocke heimwärts zu tragen sucht. Besonders hervorgehoben zu werden verdient die Gruppe des Winters. Wie lieblich ist der Ausdruck des Kleinen, der seine Hände über dem Feuer wärmt[200]; wie fühlen wir das Bibbern der kleinen Gefährtin mit, die durch Pelzwerk und Muff die Kälte abzuwehren sucht. Und doch ist kein eigentliches Frieren mehr dargestellt. Schon merken wir, wie ihre kleinen Glieder von Wärme durchzogen werden und das angenehme Gefühl durch den Körper zieht, das der Sieg der Wärme über die Kälte in uns hervorruft.

Zu diesen munteren Kindergestalten gesellen sich einzelne kleine Faunknaben, die bald ihre Spiele mitmachen, bald in ihre derbe Art fallen, wie uns die kleinen Zankszenen zeigen, von denen sich eine im Nationalmuseum zu München befindet. In ihrem Körperbau gleichen sie den kleinen Puttogestalten. Zu dem menschlichen Körperbau treten bei ihnen jene Charakteristika hinzu, durch die man ihr Wesen zu bezeichnen pflegt. Ihre Ohren beginnen zu wachsen und nach oben hin sich zuzuspitzen. Schon beim Oberschenkel beginnen die Beine leicht in Bocksfüße überzugehen, und niedlich wirkt ihr kleines Ziegenschwänzchen. Aus ihrem Gesichte spricht nicht mehr harmlose Freudigkeit, sondern ein leichter Zug des Mutwillens.

In diesen Werken zeigt Wagner eine derartig feine naturalistische Durchbildung, wie man sie in Würzburg bis dahin noch nicht gesehen hatte. Da in jenen Zeiten die Bildhauereien meist den Zweck hatten, an Gebäuden und Kirchen und an Möbeln dekorative Zutaten zu geben, so hatte man sich allmählich eine Arbeitsweise angewöhnt, bei der wir eine große Oberflächlichkeit beobachten können. So begnügten sie sich auch, ihren Engeln annähernd die menschliche Gestalt zu geben. Der erste Meister, der in Würzburg von dieser Methode abwich, war Wolfgang van der Auvera. Er sucht zunächst seine Putten natürlich durchzubilden. Das gleiche Bestreben zeigte nach ihm sein Bruder Lukas. Beide waren aber noch zu sehr von den Ideen ihrer Zeit befangen; wie sie in ihren Figuren eine übertriebene Lebendigkeit und Muskulatur anwandten, so steigerten sie auch die Darstellung der weichen Fältelung und weichen Bildung der Kinderkörper. Hierdurch erhalten dieselben eine unnatürliche Härte, die sich namentlich in den Köpfen unangenehm bemerkbar machte und ihnen einen verzerrten Ausdruck gab. Die Übertreibung der Bewegung gibt ihren Amoretten ein wildes ungestümes Aussehen. Aber auch so können wir noch in ihren Formen ihre Herkunft aus der Wiener Schule erkennen. In dieser herrschten durch die Nähe und durch die reichlichen Beziehungen zu Italien jene lieblichen Kindergestalten, wie sie von Fiamingo ausgebildet worden waren.

In jener Stadt hatte, wie wir gesehen haben, auch Wagner seine Ausbildung gewonnen. In den Werken seines Lehrers Moll zeigt sich der gleiche Typus. Bei ihm finden wir jene Naturbeobachtung, jene Formensprache, die Wagner nach Würzburg brachte. Hier zeigt sich jene leichte S-förmige Haarbehandlung, die an dem Mittelkopf und an den Seiten stärker und in den übrigen Partien leichter durchgearbeitet wird. Hier sehen wir diese ziselierende Methode, die wir auch bei Wagner an den Pyramidenengeln des Residenzgartens beobachten konnten. Hier lernen wir die gleiche volle Modellierung der Wangen mit den leichten Lachgrübchen, die weiche Gesichtsbildung mit ihren noch wenig ausgebildeten Formen kennen. In der Bewegung fällt ebenfalls der Zug nach ruhiger eleganter Bewegung auf, der die Wagnerschen Werke vor den übrigen Würzburgern auszeichnet.

Bei allen diesen kleinen Erdenwürmern wundern wir uns über die Macht, die sie als höchstens ein- bis zweijährige Kinder über ihre Glieder besitzen. Anders ist dieses bei den bekleideten Knaben. Sie zeigen bereits ein höheres Alter und ist daher eine derartige Beweglichkeit begreiflich. Bald sind es kleine Bürstenbinder, die mit vorgestreckter Hand ihre Waren anpreisen, bald Orgeldreher mit apportierenden Hündchen, dann Zigeunerknaben mit Murmeltieren, Tonwarenverkäufer, und dergleichen mehr. Die Form ihres Gesichtes beginnt sich entschiedener auszubilden, straffer spannen sich die Muskeln der Wangen, stärker treten die einzelnen Gesichtspartien hervor, ihre Nase wird schmäler und kräftiger, ihre Stirn flacher und bildet schon häufig mit der Nase eine fast gerade Linie. Der Augenausdruck wird entschiedener. Die Augenbrauen nehmen schon manchmal die erwähnte klammerförmige Gestalt an.

Aber nicht urwüchsigen Bauerngesichtern mit gesunden, roten Wangen, sondern eher zarten Stadtkindern, deren Blässe von der reichlich genossenen Zimmerluft zeugt, ähneln ihre Züge. Ebenso sind ihre Bewegungen nicht plump und natürlich, sondern zierlich und graziös. Ihre Tracht weist selten geflickte Stellen auf. So

scheint denn der Künstler in ihnen kleine Fürsten- und Höflingssöhne darzustellen, die zum Ergötzen ihrer Verwandten in dieser Maskerade kleine Münzen zu Leckereien oder sonst zu eigenem Vergnügen von ihnen zu gewinnen suchen und auf ihre Weise die Feste der Großen nachahmen. Waren doch in jenen Tagen die Maskeraden sehr beliebt[201]. Sie zeigen sich in Schäferspielen der französischen Könige, den glänzenden Festzügen in Veitshöchheim, den Bauernrennen eines Max Emanuel in Nymphenburg.

Die zuletzt genannten Knabengestalten zeigen uns einen den Hatzfelder Schnellerfiguren verwandten Typus, ihre Gewandung steht zwar der Mode entsprechend von dem Körper ab, doch nicht in jener Weise wie die Kleider der Tanzfiguren von Dietz in Veitshöchheim. Bei ihnen kommen wir nicht zu der Auffassung, daß sie von selbst stehen blieben, sondern deutlich können wir den darunter befindlichen Körper erkennen.

Wahrscheinlich durch die leichte Verwitterung des Steines veranlaßt, wagte Peter Wagner nicht, seine Figuren ohne Stütze zu lassen. Dieselbe weiß er jedoch stets unauffällig und geschickt anzubringen. Bald sehen wir sie die Gestalt eines kleinen Baumstumpfes annehmen, an den sich die Figur halbsitzend anlehnt, bald die Gestalt eines Palmenbaumes, dessen Schatten den Kleinen angelockt hat. Besonders trefflich vermag er die Gewandung zu verwerten, so die kleinen Lendentücher bei den spielenden Puttos, die uns den Eindruck vollständig freistehender Figuren machen. Ebenso benutzt er hierzu Ackergeräte, Stöcke, Netze rc.

Wie sich bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Haartracht das Streben zeigt, des Haares Willkür und Freiheit in einen steifen Zopf zu zwingen, so sehen wir in den ornamentalen Verzierungen des Gartens die freie Bewegung der zuerst besprochenen Arbeiten verschwinden. Die leichtgeschwungene S-Linie und das unsymmetrische Ornament werden durch gerade Linien und volle Symmetrien allmählich verdrängt. Selbst breite Flächen, deren Vermeiden wir bei den früheren Werken beobachten konnten, treten uns häufiger entgegen.

Dieser Zug hatte bereits bei den Tischen, die Wagner für das grünlackierte Kabinett im Jahre 1772[202] geliefert hatte, begonnen. In ihrer Grundform finden wir noch die Ideen des erstbesprochenen Tisches. Noch führen die Arme des Verbindungskreuzes der S-förmig geschwungenen Tischbeine in gleicher Weise ihre Vereinigung her, und selbst der muntere Putto, allerdings diesmal ohne charakterisierendes Attribut, nimmt seinen alten Platz ein. Aber dennoch besteht zwischen beiden Werken ein großer Unterschied. Die Füße sind kräftiger und schmuckloser. Der früher durchbrochene Rahmen ist geschlossen und zeigt nur in seiner äußeren schwungvollen Form das Anklingen an seinen Vorgänger. Das Mittelschild, über dessen Unsymmetrie wir uns vorhin wunderten, ist vollständig symmetrisch. Als Schmuck dienen statt des früheren Blumen- und Rankenwerks steife Guirlanden in jener charakteristischen Form, die wir mit dem Namen „Festons“ zu bezeichnen pflegen.

In ihnen können wir eine auf Zartheit und Einfachheit hinzielende Umänderung des Guirlandenmotives erkennen, das immer wieder in der Kunst auftritt. Es wurde bereits in der Antike verwandt, war in hellenistischer und römischer Zeit beliebt. Wir finden es an den italienischen Werken im Trecento und Quattrocento. Von hier kommt es um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts nach Deutschland und zieht sich durch die ganze Zeit der sogenannten Renaissance, wird in der Barockzeit in der Gestalt von schweren Fruchtschnüren verwendet und erst durch die leichten Formen des Rokoko verdrängt. Jetzt erscheint es aufs neue in der Kunst, erobert sich eine fast unbestrittene Herrschaft und drückt so der neuen Epoche ihren charakteristischen Stempel auf.

Die gleichen Ideen zeigen sich auch bei den ornamentalen Verzierungen des Gartens. Hier finden wir die gleiche Verquickung der alten freien Form mit den neuen Schmuckformen. So behalten die Piedestale ihre alte Form vollständig bei, wie wir sie in den Werken Auveras und Dietz' im Veitshöchheimer Garten

finden. Auf ihren glattgehaltenen Seitenwänden wird dagegen dürftiger Festonschmuck angebracht.

Die Steinbänke erhalten eine ähnliche Umbildung. Bei ihnen zeigt sich jedoch öfters eine symmetrische, aus geschwungenen Linien gebildete Ornamentation. Mit ihr verbunden sind oft die Festons. Bald halten die Rahmen noch eine kartuschenförmige Öffnung bei, bald tritt an ihre Stelle ein ovales Medaillon mit einem bekränzten antiken Kopf. Dieser Schmuck wird wohl auf die Begeisterung zurückzuführen sein, die man in jenen Tagen für antike Gemmen hatte[203]. Auf ihnen findet sich oft ein ähnliches Kopfmotiv.

Gleiche Medaillons zieren die Pyramiden, die neben den Vasen in die Reihe der Figuren eingeordnet sind. Diese können sich jedoch noch nicht immer an die neue Geradlinigkeit gewöhnen. Ihre geradeansteigenden Seitenlinien werden zuweilen durch vorgelegte Palmenblätter abgeschwächt. Bei anderen treten die neuen Ideen mehr zutage. Bei ihnen finden wir die geraden Umrißlinien nicht gemildert, größere glatte Flächen bleiben. Die Schmuckformen zeigen die gleiche Tendenz. Sie bestehen aus Liktorenbündeln, triglyphenartigen Gebilden, Maskarons, Festons ꝛc.

Daß sich unter solchen Umständen auch die Gestalt der Vasen ändern mußte, versteht sich von selbst. Sie suchen immer mehr eine ruhige Umrißlinie anzunehmen und durch ihre vollere Form in der Silhouette überall eine breitere Fläche zu bieten. Hierdurch entfernen sie sich immer mehr von der leicht kartuschenförmigen Gestalt der Vasen in der Bürgerspitalkirche. Gleichzeitig zeigen sie uns in ihren verschiedenen Gestaltungen den großen Nutzen, den Wagner aus seinen Reisen für sich gezogen hatte. So sehen wir ihn bald die Formen anwenden, die sich in den Werken der Franzosen zeigen, bald die, wie sie in Deutschland gebräuchlich waren[204]. So bringt er uns die gedeckelten Urnen in seinem Sinne umgeändert, wie sie uns in den Werken Blondels entgegentreten, oder jene Nachbildungen von kleinen Strohkörbchen, bald mit, bald ohne Früchte, wie sie bereits von

Auvera und Dietz in Würzburg angewandt wurden und in den Blondelschen Büchern als mustergültig hingestellt wurden. Daneben arbeitet er in Formen, die mehr an diejenigen erinnern, wie sie uns M. de St. G . . . . . „cahiers des vases" als Muster zeigen. Vorwiegend naturgemäß verwandte er jene Ideen, die in Österreich in den Gärten von Schönbrunn, Belvedere, Lichtenstein, Schwarzenberg als Schmuck der Vasen verarbeitet sind. Hierhin gehören vor allem die Vasen, deren Verzierungen und Henkelbildungen aus glatten, bald mehr, bald weniger reich gewundenen Schlangenleibern bestehen. Diese Idee finden wir bereits in Fischer von Erlachschen Werken benutzt, dann treten sie uns auch in der von Wien beeinflußten Salzburger Kunst entgegen, z. B. in den Mirabellgärten.

4. Kapitel.

Die neue Kunstanschauung. Figuren der Hauptstiege der Würzburger Residenz.

Im Vergleich zu den früher besprochenen Werken unseres Meisters und zu den reich silhouettierten Vasen Auveras und Dietz' des Veitshöchheimer Gartens verrät sich in den zuletzt besprochenen Arbeiten ein entschiedener Zug nach Ruhe und Einfachheit. Diese Motive treten neben der Naturwahrheit jetzt immer stärker in den Vordergrund. Denn das Auge, von der sich immer mehr steigernden Lebendigkeit und Unruhe, von der immer weiter gehenden Auflösung der Massen ermüdet, suchte vergeblich einen Ruhepunkt in all der Pracht und Herrlichkeit der Formen, jenem Glanze der Farben, vor allem des Goldes und Silbers, und verlangte nach Erlösung. So sehen wir denn bereits Charles Nicol Cochin (1719—1790) im Jahre 1757 gegen Meissoniers Richtung sich wenden und an der Herrschaft der Ungezwungenheit und des Schnörkels rütteln[205].

In Österreich sahen wir bereits bei Raphael Donners Werken die Ruhe der antiken Statuen wiederkehren. In seinem Geisteskreise war auch Oeser ausgebildet[206]. Er vermittelte die Kenntnis österreichischer Werke und Donnerscher Ideen seinem großen Schüler und Freunde Winckelmann, dessen Verehrung er sich in Dresden erwarb. Hier gehörten beide einem Kreise an, der „gegenüber einer ganz ausgelebten Künstlerroutine das leb-

hafteste Verlangen hatte, wieder frei von Manier dem Sinn für Schönheit, Natur und Altertum nachzuleben"[207].

Gleichzeitig kamen nun auch die Werke griechischer Meister ans Tageslicht. Sie zeigten den lebenden Künstlern, wie man in einfachen Formen groß und schön wirken konnte. Bereits im Jahre 1719 hatte man die ersten Spuren von Herakulanum entdeckt, mit dessen systematischer Ausgrabung man jedoch erst 1738 begann. 1748 folgten die von Pompeji. Sofort begann man, durch Publikationen die neue Welt der Gedanken zu verbreiten und bekannt zu machen. Nachdem bereits 1719 Montfaucon in seinem berühmten Werke antike Monumente zu weiterer Kenntnis gebracht hatte, erschienen jetzt kurz nacheinander Cochins „Observation sur les antiquités d'Herculanum" (II. Auflage 1755) und so Soufflots „Suite des plans, coupes, profils, élévations géométrales et perspectives de trois temples antiques, tels qu'ils existaient en 1750 à Pestum" (1764).

Als vollends aus Winckelmanns Werken die reiche Begeisterung für die Antike sprach und sein Anhängerkreis einen immer größeren Umfang annahm, war bald der Sieg für jene Richtung errungen. Seine Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) fand in der ganzen Welt eine meist begeisterte Aufnahme und trug nicht im geringsten Maße zur Förderung der antiken Begeisterung und der neuen Kunstrichtung bei. In ihr wendet sich Winckelmann direkt an die Künstler und fordert sie zur Nachahmung der antiken Statuen auf. Er legt ihnen die Gründe klar dar, aus denen die Kunst der Alten in der Darstellung des Menschen den modernen Künstlern überlegen sein mußte.

Für unseren Meister, in dessen Besitz sich diese Schrift[208] befand, gewann dieselbe noch ein besonderes Interesse durch die Anerkennung seiner Wiener Vorbilder. Finden wir doch jenen Einwurf, den Winckelmann sich in dem „Sendschreiben" als fingierter Gegner macht, „im Zärtlichen könnte man beinahe behaupten, daß Bernini, Fiamingo, Le Gros, Rauchmüller und

Donner die Griechen selbst übertroffen haben"[209], nicht widerlegt, vielmehr muß er jene Werke anerkennen, wenn auch mit dem Zusatze, „daß jene durch Nachahmung dieser (der Alten) geworden, was sie gewesen sind"[210].

So durfte er sich denn jetzt offen seinem verehrten Vorbilde anschließen, ungestraft, ja mit sicherer Aussicht auf Anerkennung von seiten seines kunstliebenden Fürsten die Formen bringen, die man schon zum größten Teile in der Wiener Schule anzuwenden gewohnt war. Hieraus erklärt sich die Ähnlichkeit, die er jetzt seinen Gestalten mit den Donnerschen Figuren gibt, wie uns die Statuen im Würzburger Treppenhaus zeigen.

Die Geschichte des Treppenhauses umfaßt eine Reihe von Jahren und ist gegenüber dem ersten Entwurfe seines Meisters, der es niemals vollendet gesehen hat, stark geändert worden[211]. Neumann beabsichtigte nämlich, alle bis dahin existierenden Treppenanlagen zu übertreffen; nicht, wie es in jenen Tagen der Fall war[212], sollten des Hauses Gäste sich auf einer breiten Treppe den Räumen ihres Fürsten nähern, sondern auf beiden Seiten des verhältnismäßig niedrig gehaltenen Vestibüls sollten bequeme Stiegen zum Ursprunge aller Macht emporführen. Dieser Gedanke wurde namentlich auf de Cottes und Boffrands Rat hin aufgegeben.

Wie großartig eine derartige Anlage gewirkt haben würde, können wir uns noch schwach aus dem selbst in seiner halben Ausführung zu den imposantesten Lösungen zählenden jetzigen Treppenhause machen. Feierlich wirkt der hellerleuchtete, von einem großen Spiegelgewölbe, über dessen kühne weite Spannung selbst Hildebrand staunte[213], überspannte Treppenraum. Gesteigert wurde die Wirkung auf Weiträumigkeit hin durch die Deckenmalerei von Tiepolos Meisterhand, dessen Farbenreichtum und in ätherische Höhen führende Perspektive merkwürdig kontrastiert zu der in klassischer „Weißheit" gehaltenen Wanddekoration mit ihrer strengen Pilastergliederung und schweren verkröpften Gesimsen, mit dem Festonschmuck und der nur über den Türen

reicher werdenden Verzierung. Ausgeführt wurde dieselbe nach dem Jahre 1764 durch den Stuckateur Bosse[214], dem man auch die Ausführung des figürlichen Schmuckes des Treppengeländers zugedacht hatte[215]. Letzteres selbst sollte durch Oeggs Meisterhände ausgeführt werden, und hatte man den Vertrag bereits auf 9 Batzen pro Pfund abgeschlossen[216]. Von beiden Projekten sah man aus verschiedenen Gründen ab. Die Furcht vor fortwährender Beschädigung der Treppenfiguren führte in der Kammersitzung vom 5. November 1763 zu dem Beschlusse, die Werke in soliderem Material, in Stein, herzustellen[217]. Der Auftrag selbst wurde dem Hofbildhauer Dietz übertragen. Dieser Beschluß kam nicht zur Ausführung; mochte Adam Friedrich mit seinem Bamberger Hofbildhauer eine andere Beschäftigung gefunden haben, mochte der Tod desselben (1771) seiner Arbeit ein Ende gesetzt haben oder sollte man, was jedoch nicht wahrscheinlich ist, die Wagnerschen Werke plötzlich höher geschätzt haben. Genug, wir finden keine Arbeit Dietzes, sondern ein Werk unseres Meisters[218]. Derselbe war bereits seit dem Jahre 1766 mit der Herstellung kleinerer Verzierungen betraut worden[219]. Im folgenden Jahre wird auf seinen Vorschlag hin beschlossen, statt des schmiedeeisernen Gitters eine marmorne Balustrade auszuführen, da es billiger würde.

Der Entwurf des figürlichen Schmuckes ist 1773 vollendet, da wir diese Bezeichnung auf einer der kleinen Tonskizzen finden, die jetzt in der schon öfters erwähnten Würzburger polytechnischen Vereinssammlung aufgestellt ist. Sofort wurde auch mit ihrer Ausführung in inländischem Marmor geschritten, den Wagner selbst in den Heiligenthaler Brüchen aussuchte[220]. Im Jahre 1775 waren die meisten Figuren vollendet, und wurde seine jetzt gestellte Forderung am 16. Juni 1775 ohne Schwierigkeiten von seiten der Hofkammer genehmigt, ein Zeichen, daß man mit seiner Arbeit zufrieden war. Ausdrücklich wird sie sogar als „sehr gut“ bezeichnet. Vor dem 1. April 1776 wurden 13 Statuen, 7 Kindergruppen und 6 Urnen mit 2030 fl. bezahlt, ohne den Marmor und die Diäten für Wagners Reisen nach Heiligenthal[221].

Die Treppenanlage selbst ist folgendermaßen. Eine breite Stiege, die in ihrer Mitte durch einen Nebenpodest geteilt ist, führt zu einem größeren Hauptabsatze. Hier wendet sie sich um und führt in zwei Flügeln, die gleich dem unteren gebildet sind, zu dem über dem Vestibül liegenden Vorplatze des weißen Saales. Der Gang führt hier rings um das Treppenhaus, gegen welches er durch ein gleiches Geländer, wie die Treppen, abgetrennt ist. Der Schmuck ist nun so verteilt, daß Anfang und Ende eines jeden Treppenteiles durch eine Figur, einen Leuchter haltenden Putto oder eine Amorettengruppe, bezeichnet wird. Zwischen diesen Figuren befindet sich in der Mitte als Schmuck dieses Treppenteiles ein Putto, eine Lampe oder eine Urne. Die obere Galeriebalustrade ist in entsprechender Weise geschmückt.

In den Figuren selbst nun schlägt Wagner jenen Weg ein, auf dem allein er „groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich[222]" werden konnte und vertraut sich der Führung der Antiken an, auf die schon so viele Meister als Muster zurückgegriffen hatten. Aber auch jetzt zeigt er sich als Künstler. Er bringt keine sklavischen Nachbildungen der Formen, die die Griechen erfunden hatten. Frei werden ihre Motive verarbeitet, mögen ihm ihre Werke im Original oder Abguß vor Augen gestanden haben, mag er aus seinen Schulerinnerungen ihre Form zu verwerten gewußt haben. Punkt für Punkt sucht er die Vorteile in seine Figuren hineinzulegen, die Winckelmann an der Antike rühmt.

So sucht er zunächst seinen Figuren „eine edle Einfalt und stille Größe zu geben"[223]. Hoch aufgerichtet, die Arme meist nur wenig vom Körper entfernt, stehen seine Figuren da. Schwach wird Stand und Spielbein unterschieden. Keine exzentrischen Bewegungen, keine bewegte dekorative Silhouette. Diese sucht er auch bei den Figuren zu vermeiden, die eine stärkere Drehung mit dem Oberkörper machen. Alle Statuen bleiben in einer ruhigen Stellung, denn „je ruhiger der Stand des Körpers, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern. In allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr

abweichen, findet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der natürlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber ist sie im Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe"[224]. Letztern feineren Forderungen wird der neue Hofbildhauer nachzukommen versucht haben, wenn ich auch nicht jenen Gedankenreichtum in seinen Figuren zu erkennen vermag, den Karch in seiner merkwürdigen Schrift über die Residenz zu zeigen sucht. In allen seinen Köpfen liegt ein traumverlorener, melancholischer Zug, etwas sinnend Trauriges, dem der letzte Grund zur wahren Freude fehlt, ein Zug, der bei den Stationen auf dem Nikolausberge die Darstellung des Schmerzes steigerte.

Die Kopfbildung selbst bleibt die gleiche. Auch hier finden wir, gehoben durch die Schönheit des Materials, jene fast eine gerade Linie bildende Stirn und Nasenform, die nach Winckelmann in einem solchen Maße in den Schönheitsbegriff der Griechen übergegangen war, daß selbst bei Porträtbildern dieselbe angewandt wurde[225]. Die feinen Gesichtsformen lassen sich bei der einen verschleierten Gestalt des oberen Ganges noch durch den Schleier erkennen, eine Idee, die wir bereits bei den Sarkophagen Molls verwertet finden.

Daß die Forderung der Bildung von zarten Übergängen bei den einzelnen Körperpartien und der Muskulatur[226] von Wagner beobachtet wurde, haben wir bereits bei seinen früheren Figuren gesehen. Hier wird dieser Zug noch gesteigert, wie uns die Darstellung des Winters zeigt. Die Bildung jugendlicher Ephebengestalten nähert sich hierdurch stark dem weiblichen Körper.

Auch der dritten Forderung Winckelmanns wird Wagner gerecht, nämlich der Kunst der Draperie, d. h. „alles, was die Kunst von der Bekleidung des Nackenden und von gebrochenen Gewändern lehrt[227]". In ihrer Darstellungsweise ist er jetzt bedeutend ruhiger geworden. Die wegflatternden Enden fallen fast ganz fort; in den Vordergrund treten das Streben nach einem

schönen Umriß und der Versuch, „den Bau seiner Körper wie durch ein coisches Kleid“ zu zeigen[228]“. Besonders stark tritt dieses bei der Bildung der weiblichen Gestalten hervor, deren wie naß gebildete Gewandung die Form der Büste erkennen läßt. Die Falten sind kurz und leicht mit zarten Übergängen.

Weniger glücklich ist dagegen Wagner auch jetzt noch in der Bildung des Obergewandes und der Tiere. Bei ersterem stören uns die öfters stark behandelten Hauptfalten und ein zu starkes Anschmiegen an das Spielbein; die letzteren sind roh und allgemein behandelt. Vielleicht bildete er diese attributiven Tiere mit Absicht in lässiger Weise, da ja auch in der Antike nach Winckelmanns Angaben hier diese Nachlässigkeit gebräuchlich war[229]. Nur eine Figur zeigt sich der Forderung nach Ruhe nicht ganz gefügig, nämlich die bereits erwähnte Darstellung des Winters in der Gestalt eines vor Frost zitternden Greises. Sie erklärt sich allerdings zum größten Teil aus dem Motive, das sich nur durch die Bewegung des Körpers darstellen ließ. Bei dieser sucht sich nun Wagner eine möglichst große Mäßigung aufzulegen. Ihr Typus ist eine verfeinerte Wiedergabe der Veitshöchheimer Meergreise.

In den Urnen war Wagner seinen besprochenen Werken in dem Residenzgarten treu. Auch hier finden sich noch die umgekehrten birnenförmigen Vasen mit der wellförmigen Riefelung. Zu diesen treten jetzt immer häufiger Urnen mit regelmäßiger Bandverzierung und Festonschmuck. Neben diesen Verzierungsarten kommen auch öfter die Schlangenverzierungen vor. Ferner beginnen sich Rosetten sowie Akanthus- und Eierstabmuster ihr altes Recht zurückzuerobern. Eine besondere Erwähnung verdienen noch die gedeckelten Vasen, deren breite kraterförmige Bauchung mit Amorettenszenen geschmückt ist. Sie geben uns neben den erwähnten Kopfmedaillons die ersten Beispiele seiner Reliefkunst. Es sind kleine Szenen von spielenden und ruhenden Amoretten. In ihrem Formengefühl und ihrer Auffassungsart entsprechen sie den statuarischen Darstellungen. Die Behandlungsart ist ein flaches Hochrelief ohne

Unterschneidung oder vollrund herausgearbeitete Teile. In den landschaftlichen Zutaten zeigt sich der fast ganz entlaubte Baum, den wir in verwandter Weise in der österreichischen Schule finden, so an dem Donnerschen Relief in der k. k. Sammlung zu Wien, an der Pestsäule 2c.

Aus den kleinen Puttogruppen schaut uns Wagners alte Kinderliebe entgegen, und es ist staunenswert, wie unser Meister immer wieder neue Lösungen für das einfache Motiv, einen Putto mit Lampe, zu finden weiß. Bald blicken die kleinen Gestalten den Gästen lachend entgegen und winken ihnen einen Willkomm zu, bald drehen sie ihnen unbeachtet ihren Rücken zu. Hier schützen sie ihre Augen vor dem grellen Strahl des Lichtes, dort schauen sie getrost in die Flammen und beobachten ihr zuckendes Leben.

Ihre stilistische Behandlung bleibt annähernd die gleiche, nur wird alles feiner und zierlicher. Wenn wir die kleinen Modelle betrachten, die sich zu zwei dieser Gruppen erhalten haben[230], so glauben wir eher an einen Entwurf für Porzellanfiguren als für lebensgroße Steinfiguren. Immer stärker tritt der bereits gerügte Fehler in der Haarbehandlung hervor. Dieselbe nähert sich jetzt häufiger der ziselierenden Technik Molls bei den schildtragenden Engeln der erwähnten Wiener Bleisarkophage, an die auch in der Kompositionsart zwei der oberen Gruppen erinnern. Es sind dies die beiden Gruppen von je drei Putten, die ein Schild mit Guirlanden schmücken bezw. mit einem Tuche verhängen.

Ganz vergessen wir jedoch diesen Fehler, wenn wir auf die zarte Bildung des Körpers der kleinen Gestalten blicken. Mit wie großer Feinheit vermag unser Meister jetzt selbst die geringsten Falten, die geringste Schwellung der kleinen, weichen Körper zu geben. Das harte Material mit seiner feinkörnigen Struktur ließ eine ganz glatte Behandlung der Oberfläche zu, wodurch das Straffe der Haut wiedergegeben werden konnte. Leider stören zuweilen die über die Gesichter und den Körper laufenden dunklen Adern des Steines; aber dennoch müssen wir diese Arbeiten sehr hoch ansetzen. Mag es auch viele treffliche Wiedergaben von

kindlichen Gestalten geben, keine wird diese Werke Wagners übertreffen können.

Daß aber Wagner bei dieser Art der Kinderdarstellung jetzt noch bleibt und seine Puttos nicht nach antiken Mustern zu bilden beginnt, zeigt seinen Stilumschwung durch Winckelmann mit veranlaßt. „Die Nachahmung der Alten in ihrem Umriß völlig gebildeter Körper kann unserem Künstler, wenn man will, eine Ausnahme in bezug der fiamingischen Kinder gestatten. Der Begriff einer schönen Form läßt sich bei Kindern nicht eigentlich anbringen. Man sagt, ein Kind ist schön und gesund. Aber der Ausdruck der Form begreift schon die Reife gewisser Jahre in sich .... der ganze Unterschied (zwischen Antike und Moderne) ist dieser: Die alten Künstler gingen auch in Bildung ihrer Kinder über die gewöhnliche Natur, und die neueren Künstler folgen derselben. Wenn der Überfluß, welche diese ihren Kindern geben, keinen Einfluß hat in ihrem Begriff von einem jugendlichen Körper und von einem reifen Alter, so kann ihre Natur in dieser Art schön sein, aber die der Alten ist deswegen nicht fehlerhaft[231]." Mit diesen Worten genehmigt Winckelmann diese Art der Wiener Puttogestalten.

5. Kapitel.

Die Kolonnadenfiguren. Raub der Europa und der Proserpina. Christus an der Säule. Die Vestibülfiguren in der Residenz. Die Rohrbacher Fassadenausschmückung. Das Seinsheimer Grab. Der Brunnen in der Hofgasse.

Ein anderes Bild bieten dagegen die Figuren der Kolonnaden am Schloßplatze zu Würzburg. In ihnen scheint Wagner plötzlich von seinen neuen Ideen abgegangen zu sein und wieder sein früheres dekoratives Genre aufgenommen zu haben. Hier finden wir nicht mehr jene ruhigen und sicheren Gestalten, die wir auf der Treppe bewunderten. Begründet wird dieses scheinbare Rückgreifen durch folgende Umstände.

Blicken wir auf die Entstehungsgeschichte dieser Figuren, so sehen wir, daß ihr Entwurf wohl schon vor das Jahr 1770 fällt. Die Idee selbst, den Platz auf diese Weise zu schmücken, geht anscheinend noch auf Balthasar Neumann zurück. Zur Ausführung schritt man erst im Jahre 1769[231a]. In diesem Jahre wurde von seiten der Hofkammer der damalige Hofbaurat Geigel zu einer baldigen Ausführung der Kolonnaden aufgefordert. Gleichzeitig wird man wohl Wagner die Ausführung der Figuren übertragen haben. Die Anfertigung zog sich noch mehrere Jahre hin, und erst am 26. Februar 1778 erfolgte die Bezahlung. Daher dürfen wir die Vollendung des Werkes kurze Zeit vorher ansetzen. Bezeichnend für das geringe Verständnis der Kunstkammer des

Hofes wollte man die Statuen, da sie kleiner als die Dietzschen im Preise von 100 fl. waren, nur mit 80 fl. das Stück bezahlen[232].

Leider sind sie heute fast alle durch Kopien ersetzt, so daß wir die Güte ihrer Ausführung nicht mehr beurteilen können. Ihre Anordnung ist in der beliebten Abwechslung von Figuren und Vasen so getroffen, daß über jedem Paare der gekuppelten Säulen zwei Figuren oder zwei Vasen sich befinden.

Die Aufgabe, die Wagner hier zu lösen hatte, war eine grundverschiedene von der des Stiegenhauses. In diesem galt es, in einem ruhig gehaltenen Raume einen Schmuck anzubringen, der dem Beschauer erst nach und nach entgegentrat, erst dann in seiner Gesamtheit auf ihn wirkte und sich mit ihm in fast gleicher Höhe befand. Jeder Gast konnte bei Besteigung der Treppe Figur für Figur betrachten. Daher mußte jede Statue auch auf eine selbständige Wirkung hin entworfen sein und im Detail fein durchgebildet werden.

Anders liegen die Verhältnisse jetzt. Die Betrachtung der einzelnen Figuren fällt fast gar nicht ins Gewicht. Schon ihre hohe Stellung frei auf den Kolonnaden, die einen großen Platz abschließen, läßt im allgemeinen nur eine gleichzeitige Betrachtung der Gruppe zu. Die meisten Passanten warfen einen flüchtigen Blick über die ganze Reihe und beobachteten nur ihre Gesamtwirkung zum Baue. Daher mußte Wagner hier alles auf eine dekorative Wirkung und auf die Möglichkeit eines schnellen Erfassens der einzelnen Gestalten und ihrer Gewandung hin berechnen. Die Figuren werden in einer lebhafteren Silhouette gegeben, was noch durch die Beziehung, in der je zwei Figuren zueinander stehen, erleichtert wird. Die Falten werden energischer. Hierdurch könnte jetzt von einer einfachen Bildung der Gewandenden abgegangen werden und dieselben ohne störende Wirkung flatternd wiedergegeben werden.

Aber auch so können wir noch die Vorteile erkennen, die Wagner aus den Winckelmannschen Schriften und aus seiner Wiener Ausbildung gewonnen hatte. Auch hier finden wir jene

schöne weiche Körperbehandlung. Ebenso schmiegt sich das Untergewand an die zarten Frauengestalten an und läßt deutlich deren Formen erkennen.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den beiden Gruppen des Raubes der Europa und der Proserpina in dem unteren Teile des Würzburger Hofgartens, der sich an dem Kapellenflügel befindet. Hier tritt uns, wenn auch in geringerem Maße, ebenfalls ein anscheinendes Zurückgreifen auf die frühere Bildungsstufe entgegen. Dies erklärt sich aus den gleichen Umständen wie bei dem vorigen Werke, aus der Geschichte der Entstehung und der gestellten Aufgabe. In ihrem Entwurfe gehen beide Gruppen bereits vor das Jahr 1775 zurück. In diesem Jahre wurde bei der Kammersitzung vom 29. April, in der man Änderungen des Residenzgartens besprach, der Beschluß gefaßt, auf den Wunsch des Fürstbischofes „jene auf beiden Seiten im unteren Hochfürstlichen Residenzgarten stehenden alten Bogengänge dermahlen einzulegen nicht minder auch daran zu seyn, damit die Zween Kruppien-Statuen nach dem von Hofbildhauer Wagner schon gemachten Riß in der großen Vertiefung des unteren Gartens ebenfalls gefertiget würden . . ." Ihre Ausführung erstreckt sich bis zum Ende des Jahres 1777, da sie erst am 27. Februar des folgenden Jahres mit 1536 fl. bezahlt wurden[233].

Die beabsichtigte Wirkung war in diesem Fall auch eine dekorative. Die Gruppen sollten innerhalb des Gartens als Zierstücke aufgestellt werden und die geradegeschnittenen Hecken beleben. Jedem Beschauer war es ermöglicht, auch von der Nähe die Durchbildung der Details zu betrachten. Aus ersterem Grunde mußte Wagner eine lebhaftere Bewegung und Komposition wählen, aus letzterem eine weiche und feine Durchbildung.

Auf einem niedrigen, efeubezogenen Sockel steht in beiden Fällen die aus wenigen Hauptfiguren gebildete Mittelgruppe. An den vier Ecken sitzen die Gefährtinnen. Sie reichen mit oft starken, doch ruhig ausgeführten Bewegungen Blumen hin oder winden Kränze. Europa hebt bei ihrem Ritte auf dem

breiten Rücken des in einen „Ochsen“ verwandelten Zeus fröhlich ihre Arme empor. In ihrer reichen, mit vielem Schmuck gezierten Kleidung erinnert sie an die Veronika des Käppele.

Von größerem Interesse für den Charakter Wagners ist die Mittelgruppe des Raubes der Europa. Ein kurzer Vergleich mit der ähnlichen Aufgabe „Herkules ringt mit Antäus“, die Auvera für das Abschlußgitter der Residenz geliefert hatte[234] (sie hat jetzt Aufstellung auf dem Glacis zu Würzburg gefunden), zeigt uns deutlich die neue Tendenz, die sich in der Kunst Wagners ausspricht.

Bei Auvera finden wir eine starke Übertreibung der Muskulatur, reich bauschige, flatternde Tuchbehandlung, unruhige, zerrissene Umrißlinien. Mit Hand und Füßen wild arbeitend, sucht Antäus sich den Armen des Herkules zu entreißen.

Bei Wagner dagegen alles gemildert. Die Muskulatur Plutos bleibt kräftig, doch ist sie nicht mehr aufdringlich. In den Bewegungen zeigt sich das Streben nach Ruhe. Nur durch langsames Winden des Körpers sucht Proserpina den Händen ihres Entführers zu entschlüpfen, der mit großen Schritten über eine gestürzte Gefährtin hinwegsetzt. Den gleichen Zug zeigt auch die Gewandbehandlung und Umrißlinie. Letztere weiß Wagner noch vollständig geschlossen zu halten, obschon bei dem vergeblichen Bemühen zu entschlüpfen Proserpina ihren Körper derartig verdreht hat, daß Brust und Knie nach verschiedenen Richtungen hin zeigen. Ebenso behält die Gewandung ihren ruhigen Fluß bei. Ihre Hauptfalten laufen meist annähernd parallel und sind leicht bearbeitet. Die Nebenfalten sind kurz und flach, so daß das ganze Gewand sich an den Körper anschmiegt. Auch hier zeigt sich dadurch der Bau des Körpers durch die Kleider. Beide Gruppen verraten jenen leichten Zug zur Pikanterie, den wir bereits bei den übrigen Frauengestalten Wagners beobachten konnten, und das Streben, die Zartheit weiblicher Gestalten zur Darstellung zu bringen. Beides wurde jedoch durch die großen Dimensionen der einzelnen Statuen zum größten Teil vereitelt.

Eine ähnliche starke Drehung des Körpers und doch dabei das Festhalten an ruhiger Umrißlinie und gemäßigten Bewegungen zeigt die Figur Christi an der Schandsäule, die sich heute in der städtischen Sammlung zu Würzburg befindet. Es ist eine Alabasterfigur von ungefähr 60 cm Höhe. Nach der Tradition soll sie aus der Residenz zu Würzburg stammen, doch findet sich in den Inventarien der genannten Sammlung hierfür keine Bestätigung. Sollte die Überlieferung richtig sein, so dürfen wir in ihr die Figur erblicken, die Wagner für den Fürstbischof im Jahre 1780[235] anfertigte und die in dem Schlafkabinette desselben ihre Aufstellung fand. Ihrem Stile nach fällt sie in jene Zeit, so daß für die letztere Annahme kein Hinderungsgrund vorhanden ist. In der Behandlung zeigt sie die gleiche Feinheit wie die Treppenfiguren. Der Gesichtstypus ist eine verfeinerte Wiedergabe des Christuskopfes des Stationsweges. Er ist leicht zurückgeneigt, der Mund vor Schmerzen wenig geöffnet. Die Behandlung der Muskulatur ist weich, doch treten einzelne Muskeln und die Hauptadern schwach hervor.

Daß wir in den besprochenen Werken keine Unterbrechung seiner Stilbehandlung, die wir bei den Treppenfiguren beobachten konnten, sondern ein bewußtes, sich aus der Situation ergebendes Abweichen finden, lassen uns zwei Werke erkennen, die ins Jahr 1778 fallen. Sie hatten dieselbe Aufgabe wie die Figuren der Treppe. Sie sollten innerhalb einer ruhig gehaltenen Dekoration als Schmuck dienen und eine selbständige Wirkung ausüben. Es sind die beiden Athenastatuen in den Nischen des Vestibüls der Residenz zu Würzburg[236]. In ihnen zeigt sich dasselbe Streben nach Einfachheit und Ruhe, feines Anschmiegen der Gewandung, eine die Antike imitierende Faltengebung, die Stellung mit Spiel- und Standbein, die ganz glatte Behandlung des Stoffes am Oberschenkel des ersteren usw. Im großen und ganzen machen sie jedoch nicht den frischen Eindruck, den uns die Treppenfiguren erweckten, lassen uns vielmehr ein wenig kalt. Sie gehen in der Ausführung wohl auf die Hände seiner Gesellen zurück.

Stark ihnen verwandt ist die Fassadenfigur des Rohrbacher Gotteshauses, die Gestalt des „Salvator mundi“. Ihre Ausführung fällt in das gleiche Jahr 1778, wie uns die Rechnungen des Pfarrhofes beweisen[237]. Der Kopftypus gleicht auch hier den beschriebenen des Nikolausberges. Die Haltung des Körpers stimmt vollständig mit den zuletzt genannten beiden Athenastatuen überein, jedoch ist die Gewandbehandlung wegen der hohen Aufstellung der Figur energischer genommen.

Der übrige Schmuck der einfachen doppelgiebeligen Fassade[238] stammt ebenfalls von unserem Meister. Er wurde in Würzburg angefertigt und auf drei fürstlichen Wagen nach dem Neubau geschafft. Derselbe wurde auf Kosten der Gemeinde ausgeführt, stand aber unter dem Protektorate des Fürstbischofs, wie uns die Beaufsichtigung durch den Hofbaurat Geigel[237] und das Wappen über dem Portale zeigen. In den Formen des letzteren treten uns gleichfalls die neuen Ideen entgegen. Seine Bildung ist zwar noch in leichten S-förmigen Linien gegeben, die jedoch bereits vollständige Symmetrie aufweisen. Sie führen uns schon stark zu jenen Formen über, die wir bei dem von Wagner verfertigten Wappen der alten Anatomie finden. Bei letzterem tritt jedoch zu der noch einfacher gehaltenen Form der beliebte Guirlandenschmuck. Seine Anfertigung fällt in das Jahr 1790[239].

Die Schmuckvasen derselben Fassade bringen uns keine neuen erwähnenswerten Formen und zeigen den bekannten Typus. Anders verhält es sich dagegen mit den beiden adorierenden Engeln, die zu den beiden Seiten des aus einfachen Balken gebildeten Kreuzes knieen. Sie haben die Gestalt von bekleideten Jünglingen. Sie haben zarte, mädchenhafte Gesichter und gelocktes Haar. Ihre Bildung ist, wie auch die gleichen Figuren in der St. Burkhardskirche [240] zu Würzburg, auf eine Wirkung in hoher Aufstellung berechnet. Die Formen sind energisch gegeben, das Profil markant, die Faltenbildung tief, die Gewandung bewegt.

In demselben Jahre, 1778, erhielt unser Meister noch den Auftrag, das Grab des verstorbenen Fürstbischofs Adam Friedrich

von Seinsheim in Marmor auszuführen. Der Entwurf dieses Monumentes, das uns in beliebter Allegorie die Haupttaten des Bischofs vorführt, rührt von der Hand des Hofmalers Fesel[241]. Doch scheint von ihm keine ausgeführte Zeichnung geliefert worden zu sein, nur eine Skizze, die flüchtig die Hauptgedanken der Komposition gab. Im Detail zeigt Dekoration und Figurenschmuck vollständig den Charakter Wagners.

Vor einer Pyramide „monumentum vitae gloriaeque“ [242], behängt mit den Wappen seiner Familie und Länder, steigt der Kirchenfürst die Stufen zu dem geradlinig gebildeten Sarkophage hinab. Verklärt richtet sich sein Blick auf das Kreuz in der Hand des Genius, mit der rechten Hand weist er die Zeichen seiner weltlichen Macht, die Bischofs-Insignien von Würzburg und Bamberg, die auf einem niedrigen Taburett liegen, zurück. Links vom Grabe die trauernde Gestalt der Geschichte, rechts eine klagende Witwe, Anspielungen auf seine ruhmvolle Regierungszeit und seine fürsorglichen Gesetze für die Armen. Unterhalb der Grabschrift findet sich eine Relieftafel, „Joseph verkauft Getreide an seine Brüder“ darstellend, eine Anspielung auf seine weisen Anordnungen bei der Getreidenot im Jahre 1770[243].

In der Behandlung der Figuren neigt Wagner teils mehr zu den Werken seiner Frühzeit, teils mehr zu denen seiner späteren Zeit hin. Die Gesamthaltung und der Charakter der Statuen erinnern in ihrer Ruhe stark an die Figuren des Würzburger Treppenhauses. Sie haben die gleiche geschlossene Umrißlinie, die Unterscheidung von Stand- und Spielbein, die starke Anschmiegung des Gewandes an den Körper, die sich an den Oberschenkel ganz glatt anlegt. Der Kopf der Historia zeigt selbst noch durch die zarte Verschleierung den Ausdruck seiner Trauer bis ins feinste. In der starken Zurückbiegung des Oberkörpers und der Vorbiegung des Unterleibes beginnt sich der Stil der früheren Werke, z. B. der Nikolausbergstationen, bemerkbar zu machen. Auch die Gewandenden nehmen eine ähnliche flatternde Gestalt an.

Die Bildung der Witwe ist markanter, in der Art, die wir bei den Rohrbacher Engeln kennen lernten. Die Silhouette bleibt geschlossen. Die Gewandfältelung wird ruhiger, und treten die einzelnen Hauptfalten stärker hervor. Die dazwischen liegenden glatten Flächen werden breiter. Die Nebenfalten gleiten mehr in den Stoff über. Im Gesichtsschnitt fällt die gerade Linie des unteren Randes des Unterkiefers besonders stark ins Auge. Der Kopf wird flehend zur Seite geneigt und erweckt mit seinem trauernden Zuge den Eindruck, daß ihre dringenden Bitten durch die hülflose Verlassenheit veranlaßt sind. Derselbe wird noch gesteigert durch den Kontrast, in dem sie zu ihren Kindern steht. Nichts ahnend von der Schwere des Lebens, ergötzen sie sich mit kindlichen Spielen, und schneidend klingt ihr unschuldiges Lachen zu den verzweifelnden Worten ihrer Mutter. In ihrer Bildung zeigen sie die gleiche Weiche wie die geschilderten Amoretten des Schloßgartens.

Die Fähigkeit in der Darstellung der Kindergestalten macht unsern Meister auch geeignet zu der Darstellung des vollen Gesichtes des hohen Kirchenfürsten. In diesen zeigt sich seine Fähigkeit, charakteristisch Personen aufzufassen und wiederzugeben. In seinen Mienen spiegelt sich das Wohlwollen wieder. Vornehm und gemessen sind die Bewegungen. Der schwere Stoff des Gewandes läßt nur wenige Hauptfalten zu.

Zu seiner ruhigen Erscheinung steht die Figur des ihn begleitenden Genius in scharfem Kontrast, die einzige Figur, die in ihrem Charakter aus der Gruppe herausfällt. Sie tritt zu nahe an den Fürstbischof heran und verwischt so dessen Gestalt. Lebhaft schreitet sie neben dem majestätischen, ruhigen Prälaten. Wild flattert ihr kurzes Lockenhaar und die leichte Gewandung. Das linke Bein und die Schulter sind hierdurch entblößt worden und bringen so den schon öfter erwähnten Zug zur Pikanterie. Im Detail zeigt sich die Formensprache und die Technik Wagners. Das Gesicht zeigt sein antikisierendes Profil. Die Behandlung des Körperlichen und die Gewandung ist leicht und fein. Daher liegt

die Vermutung nahe, daß ihre Lebhaftigkeit durch den Entwurf Fesels veranlaßt wurde.

Das Relief bringt die Szene „Joseph verkauft seinen Brüdern Getreide" zur Darstellung. In einer flach behandelten Pfeilerhalle sitzt rechts Joseph auf dem Throne, vor ihm die bittenden Brüder. Die Komposition ist so gewählt, daß wir eine Mittelgruppe von drei Personen und zwei Seitengruppen unterscheiden können, deren eine nur die Gestalt Josephs umfaßt. Die Behandlung der Draperie entspricht der geschilderten statuarischen. Die Bewegung ist ruhig. Die Köpfe sind ausdrucksvoll und zeigen den Versuch zur Individualisierung. In technischer Beziehung können wir auch hier die Herkunft Wagners aus der Wiener Schule erkennen. Sie zeigt sich in dem vollen Herausarbeiten der Köpfe bei einer wenig starken, zuweilen auch flächenhaften Behandlung des Körpers selbst, wie wir dies bei den Reliefs der bereits öfters erwähnten Pestsäule, den Donnerschen Arbeiten in den k. k. Sammlungen zu Wien und den Mollschen Reliefs an den Sarkophagen erkennen können. Die Ausführung selbst ist auf die Hand eines Gesellen zurückzuführen, der in der kernigeren Art der Ebracher Reliefs arbeitete.

Nach der verwandten Bildung, die sich in den dekorativen Zutaten und dem figürlichen Schmuck mit den zuletzt besprochenen Werken zeigt, dürfen wir den Brunnen auf der Hofgasse als Werk Wagners betrachten[214]. Ob der Entwurf des ganzen Aufbaues auf ihn zurückzuführen ist, läßt sich nicht feststellen, da mir weder Skizzen noch Aufzeichnungen hierüber bekannt sind. Jedenfalls rühren die oberen Gruppen von Wagner her, während das Relief keine Arbeit unseres Meisters ist.

Die bekrönende Gruppe zeigt uns Kronos und die Historia. Erstere Figur hat den Greisentypus, den wir in den Figuren des Winters im Treppenhaus und der Meergreise zu Veitshöchheim kennen lernten. Die Gestalt ist schlank und kräftig, Bart und Haupthaar lang und wohl gepflegt, die Gesichtszüge mild. Die zweite Gestalt, die Geschichte, ähnelt in ihrer scharfen Behandlung der Figur der Witwe am Seinsheimer Grabe. Ihre Kleidung legt

sich in der gleichen Weise an den Körper und zeigt ebenso wenige scharfe Hauptfalten. Auch die Haltung des Kopfes ist die gleiche. Bei ihr findet sich ebenfalls der leicht bittende Ausdruck.

Wie schnell sich jetzt die geradlinigen Formen ihre Stellung zu erobern wissen und die Herrschaft des Schnörkels vollständig vernichten, beweisen uns die Sessel und Stühle mit rotem, goldumbortetem Plüschüberzug in dem jetzigen Audienzsaal der Würzburger Residenz. In ihnen vermute ich jene Arbeiten zu erkennen, die Wagner 1778 für den Hof lieferte[245]. Sie stimmen, wie auch die übrige Dekoration des Zimmers mit den Angaben in dem Inventar von 1779[246] überein, in dem es heißt, daß die Möbel 1778 angeschafft wurden. Gleichzeitig entsprechen sie auch dem Thronsessel des Pilatus auf dem Käppele und dem des Joseph auf dem eben besprochenen Relief.

Nur noch schwach wirkt in ihnen die frühere Form in der leichten runden Führung des Sitzes und der Lehne nach, während sonst die geraden Formen vorherrschen, die in den französischen und deutschen Vorlagebüchern jener Zeit von Delafosse, Boucher, Salambier, Habermann, Berrens, unter der Bezeichnung des goût-antique und à l'Italienne als mustergültig hingestellt werden. Als Verzierungen werden Eierstabmuster, Festons, Riefelung, Rosetten, Akanthusblätter verwandt, also Motive, die meist der Antike abgelauscht sind.

Bevor wir unsern Blick von diesen Werken, die fast alle im Auftrage des Würzburger Hofes angefertigt wurden, zu den späteren Arbeiten Wagners lenken, möchte ich noch kurz eine der merkwürdigsten Aufgaben erwähnen, die Wagner gestellt wurde und die in diesen Zeitabschnitt fällt. Es ist die Umänderung der Portalfigur des Jesuitenklosters. Nach der Aufhebung des Jesuitenordens in Deutschland 1773 wurde dasselbe in ein Priesterseminar umgewandelt. Hierdurch verlor die Figur eines Jesuiten, die neben dem Eingange von Jakob Auvera[247] angefertigt war, ihre Bedeutung. Sie sollte nun von unserem Meister sinngemäß in einen „Pastor bonus" umgewandelt werden. In einer trefflichen Weise

wußte unser Meister diese Schwierigkeiten zu überwinden; doch konnte er ihr nicht ganz den früheren Charakter nehmen. So erhielt die Figur jenen merkwürdigen Charakter, der in Einzelheiten bald an den Wagnerschen Stil, bald an den Auveras erinnert. Diese wenigen Worte mögen für eine Arbeit genügen, die zu den unkünstlerischsten Aufgaben gehört und nur für die Ansichten jener Zeitepoche von Interesse ist.

6. Kapitel.

Retzbach und Rohrbach.

Allmählich näherte sich die Residenz von Würzburg nach über 60jähriger eifriger Schaffenszeit ihrer Vollendung. Die Gärten von Veitshöchheim und Würzburg prangen in ihrem reichen Figurenschmuck, und mit Befriedigung konnte der Fürstbischof auf die fertigen Werke blicken. So erhielt denn Wagner freie Hand für andere Arbeiten. Die nächste Gelegenheit hierzu bot sich ihm in der Ausschmückung der Retzbacher Wallfahrtskapelle. Hier wurde ihm die Anfertigung dreier neuer Altäre im Chore übertragen, für die er im Jahre 1788 die Summe von 750 fl. erhielt[248]. Sie sind heute durch drei neue sog. gotische Altäre ersetzt. Sie selbst befinden sich in der kleinen Friedhofkapelle zu Zellingen. Bei ihnen zeigt sich, daß allmählich auch in die Ausschmückung der Kirchen dieselbe Tendenz nach Ruhe und Einfachheit drang, die wir in der Profankunst beobachten konnten. Zunächst fand man geeignete Vorbilder in den Altarwerken, wie wir sie im Ende des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden. Doch wird alles leichter und zierlicher, die Früchte, die man aus der Eleganz des Rokoko mitbrachte.

So erhält der Hauptaltar die Form eines einfachen geschlossenen Rahmens, der jederseits von einem Säulenpaare flankiert wird. Vor oder zwischen diese treten wiederum die Heiligengestalten. Ebenso bleibt die reiche Bekrönung. Bei ihr aber zeigt sich am deut-

lichsten die Wandlung des Geschmacks. Statt des leichten Rankenwerkes und der geschwungenen Linienführung erhält sie jetzt einen einfachen architektonischen Aufbau. Sie ist in der Form eines leichten Bogens gegeben, der zwei gerade schlanke Pfeiler verbindet. Nur in den dekorativen Zutaten zeigt sich hie und da ein Anklingen an frühere Formen. Innerhalb dieses Bogens sitzt die Gestalt Gott Vaters, von Wolken und Strahlenkranz umgeben.

Die Verzierungen des übrigen Altars zeigen uns ebenfalls nur einfache neue Motive: Eierstabmuster, gekreuzte Palmwedel, Festons. Der Altartisch hat die Gestalt eines deckellosen geradlinigen Sarkophags.

In gleicher Weise sind die Seitenaltäre geschmückt. In ihrem Aufbau zeigen sie dagegen eine vollständig neue Lösung. Sie bieten uns eine wandähnliche geschlossene Fläche, die in der Mitte eine leichte Nische zur Aufnahme des Titularheiligen aufweist. Die Bekrönung hat die Gestalt einer abgestumpften Pyramide, die von einer kleinen Vase geziert wird. Rechts und links treten in die gleiche Fläche der Altarwand je eine flankierende Säule mit schweren verkümmerten Gesimsen, auf die ebenfalls Vasen gestellt sind.

In ihrer Bildung tritt uns ein neuer Gedanke entgegen. Es ist jene Art von Vasen, deren Leib breit und niedrig, fast bandförmig, mit schwachen oberen und unteren Abrundungen gegeben ist. Der Fuß ist niedrig, der Hals lang, sich schwach bogenförmig verjüngend. Der Deckel hat die Gestalt von Flammen. Die Henkel sind gerade, mäanderartig. Diese Vasen sind keine besondere Erfindung Wagners, sondern treten uns in jener Zeit häufig entgegen. Wir finden sie auch in den früher erwähnten Vorlageheften[249].

Das Sakramentshaus dagegen behält seine alte geschwungene Form bei, doch sind auch bei ihm die Schmuckstücke in moderner Form gegeben.

Weniger macht sich die neue Tendenz bei dem figürlichen Schmucke bemerkbar. Er scheint auf den ersten Blick in den alten Formen geblieben zu sein und die alten Absichten zu verfolgen.

Zum großen Teil ist dieses auch noch der Fall, so bei den kleinen Puttogestalten. Sie werden auch jetzt noch gerne angebracht und behalten ihre alte Lebendigkeit und Lebensfreude bei. Ihre Bildung gleicht vollständig denen im Residenzgarten.

Neben diese Puttogestalten treten jetzt immer häufiger jene Jünglingsengel, die wir bereits bei den erwähnten Auveraschen und dem St. Burkharder Altar[250] kennen lernten. Bald sind sie in einer adorierenden Stellung gegeben, bald sitzen sie auf dem Gesimse des Altares, in den Händen die Leidenswerkzeuge. In ihrer Bildung tragen sie den markanteren Charakter der Rohrbacher Fassadenengel. Sie sind ebenfalls auf die Wirkung aus der Ferne berechnet.

Wie in diesen Gestalten bereits ein Anklingen an die Darstellungsart der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich bemerkbar macht, so tragen noch mehr, wenigstens auf den ersten Blick hin, die Dekorationsfiguren des Altares den Charakter jener Werke, mögen sie eine einzelne Titularfigur zur Darstellung bringen oder sich in eine Gruppe vereinigen. Bei ihnen läßt sich nicht mehr jene statuarische Ruhe feststellen, die Wagner bei den Würzburger Treppenfiguren anwandte. Er scheint hier plötzlich wieder vollständig in den alten Stil zurückgefallen zu sein, wie wir einen ähnlichen Vorgang bei seinen Kolonnadenfiguren[251] bereits feststellen konnten. Die Gründe sind hier ähnliche, wenn auch die Geschichte der Entstehung nicht mitspielt. Der Zweck, den Wagner erreichen wollte, war die Verzierung des ruhigen Altares. Dieses konnte er aber nur mit malerisch bewegten Figuren bewerkstelligen. Hierzu kam noch die Rücksichtnahme auf den Geschmack seiner Besteller, die in beiden Fällen der weniger gebildeten Menschenklasse angehörten. Sie interessierten sich nicht für jene Probleme, die Winckelmann für die Kunst aufstellte[252]. Sie wollten in ihrem Gotteshause eine Darstellung der Heiligen haben, so wie sie den ihnen bekannten Figuren derselben entsprachen.

So bringt denn Wagner zum Beispiel in den beiden stehenden Heiligen des Hauptaltares, der Madonna und des Johannes, stark

bewegte Figuren mit reicher Gewandung, deren Enden sich leicht schneckenförmig aufrollen. Dennoch weiß er seine neuen Tendenzen vorteilhaft zu verwerten. Zunächst sucht er die Zerrissenheit der Silhouette, die durch die Handhaltung hervorgerufen war, zu vermeiden. Beide Figuren halten nämlich zum Zeichen ihrer Ergebenheit in die großen Leiden die Hände weit ausgebreitet. Um nun die stockartige Wirkung zu vermeiden, läßt Wagner sie das Gewand mit emporziehen. Der hierdurch entstehende Faltenwurf verlangte die Anwendung von reicheren Bauschen, die jedoch nicht mehr in der schweren runden Form gegeben werden und sich weit von dem Körper entfernen, sondern in einer leichten flächenhaften Weise gebildet und mehr dem Körper genähert werden. Die Hauptfalten nehmen einen ruhigen Fluß an. Die Weiche des Stoffes wird durch leichte, zarte Nebenfalten charakterisiert. Das Untergewand legt sich wie bei den Profanfiguren stark an den Körper, vermeidet jedoch bei den weiblichen Gestalten das Durchscheinenlassen seiner spezifischen Formen und den hiermit verbundenen pikanten Zug. Die Bildung des Kopfes ist in der geschilderten antikisierenden Art. Schon durch das Motiv der Darstellung liegt ein sentimentaler, trauriger Zug auf seinen Mienen. Vor allem macht sich jetzt bei der Darstellung des Schmerzes die bereits öfters erwähnte klammerförmige Augenbrauenbildung bemerkbar.

Die Ausführung der sichtbaren Körperteile, wie z. B. der entblößte Fuß und die Hände, zeigen neben der naturalistischen Beobachtung einen starken Zug nach zarter, feiner Bildung. So sind die Hände schlank und lang, ihre Haltung vornehm, graziös.

In entsprechender Weise ist auch die Muskulatur des Christuskörpers, dessen plastische Darstellung jetzt häufiger das Altarblatt ersetzt, weich und zart gebildet. Sie ist zwar noch deutlich gegeben, doch werden die Übergänge zueinander abgemildert. In der Haltung des Körpers, der in seiner Grundgestalt schlanker geworden ist, macht sich gegenüber seinem früher besprochenen Werke auf dem Nikolausberge die weniger starke

S-förmige Schwingung bemerkbar. Die Arme sind einander genähert, wodurch der Eindruck des Hängens verstärkt wird. Das Lendentuch, das bei der früheren Gruppe noch in weiten Enden davonflatterte, hängt jetzt in ruhigen, senkrechten Falten am Körper herab. Rings um das Kruzifix befindet sich ein Kranz von Amoretten, zum Teil Vollfiguren, zum Teil nur Köpfe, die aus Wolken hervorblicken.

Die gleiche Darstellung und die gleichen Nebenfiguren finden wir auch in dem Rohrbacher Hochaltar. Die gesamte künstlerische Ausschmückung dieser Kirche rührt von der Hand unseres Meisters und fällt in die Jahre 1789—1790[253]. In ihr spricht sich noch deutlicher der Streit der alten Form mit den neuen Tendenzen aus und zeigt sich der Sieg der letzteren. Vergleichen wir nämlich die Einfachheit des Hauptaltares mit der überladenen Pracht der Werke um die Mitte des Jahrhunderts, so kann uns kein Zweifel bleiben, daß hier eine ganz andere Gesinnung, eine ganz andere Anschauung die Oberhand gewonnen hat. Überall macht sich das Bestreben bemerkbar, durch einfache, elegante Form eine würdige, vornehme Ruhe zu erreichen.

So nimmt der Altar jetzt die Gestalt von drei leichten, durch schlanke Säulen getragenen Arkadenbogen an. Unter dem mittleren, der halbrund geschlossen und mit einer dem Zellinger Altar entsprechenden Bekrönung geziert ist, befindet sich die vollrund geschnittene lebensgroße Darstellung Christi am Kreuze, von Engeln und Strahlenkranz umgeben. Die Vollfiguren der Maria und des Johannes haben unter den seitlichen Bogen ihre Aufstellung gefunden, deren verkröpfte Gesimsbalken mit Palmzweigen und hängenden Reliefmedaillons der Auferstehung und der Grablegung geziert sind.

Die Figuren tragen hier ebenfalls den erwähnten malerischen Charakter, und müssen wir an ihnen dieselben Fehler wie an den Zellinger Figuren rügen. Besonders stark ist die Übereinstimmung zwischen den Nebenfiguren, die fast auf dasselbe Modell sich zurückführen lassen. Die Figur des Gekreuzigten ist dagegen

schlanker gebildet und im Vergleich zur Rückwand fast etwas zu klein.

In den kleinen Engelsgestalten, die sich auch hier um den Gekreuzigten gruppieren, beginnen zuerst die alten Ideen nachzuklingen, die wir auch noch an anderen Stellen erkennen können. Während sich in den Hauptteilen des Altares nur neue Schmuckmotive feststellen lassen, wie Festons, Palmzweige, Rosetten, Reliefs, treten uns bei der Bekrönung, die die eben geschilderte charakteristische Gestalt hat, ganz vorsichtig S-förmige Gebilde entgegen. Ja, auch die sitzenden Figuren der beiden Engel mit den Leidenswerkzeugen und die Darstellung Gott-Vaters geben eine direkte Verbindung zu den früheren Altären. Der eigentliche Altartisch, der sich jetzt wegen seines drehbaren Sakramentshauses in einer kleinen Waldkapelle bei Rohrbach befindet[254], behält noch die alte Form mit dem geschwungenen Grundriß und den adorierenden Engelsgestalten bei, während sich in der Ornamentation auch hier der neue Stil bemerkbar macht.

Gleiche Verquickung beider Ideenkreise tritt auch bei den anderen Einrichtungsgegenständen zutage. So greifen die beiden Seitenaltäre zwar in ihrem Aufbau die neuen Formen auf, bleiben jedoch in ihrem Grundrisse bei der alten Lebhaftigkeit. Der Altartisch ist wiederum in den neuen Tendenzen. Er hat die Gestalt eines geradlinigen Sarkophages.

Ebenso neigen zu der neuen Idee die Vasen. Sie haben die langhalsige Form, die wir in Zellingen kennen lernten. An deutlich sichtbaren Stellen des Altares sind Festonschmuck und Rosetten angebracht, dagegen finden wir an der Bekrönung die Anwendung von einer leichten Rokokokartusche. Ebenso strampeln die noch häufig angewandten Engel in alter Lebendigkeit auf ihren Sitzen. Ihre Ausführung ist zum großen Teile sehr gut und wohl auf die Hand des Meisters zurückzuführen.

Am stärksten tritt dieses Wanken, dieses bald deutlichere, bald heimlichere Anwenden der alten Formen bei der Kanzel uns entgegen. In ihrem Grundtypus hat sie noch die alte Form mit

dem bogenförmigen Grundriß, ihrer sich nach unten ausbauchenden Wandung und den Rippen markierenden Bändern[255]. Auf letzteren sitzen noch die kleinen Puttos mit den Insignien von Liebe, Glaube und Hoffnung. Einfach ist dagegen der Schmuck. Spärliche Anwendung von Festons und Leistenverzierung, Reliefdarstellungen in ovalen oder eckigen Feldern. Sie sind mit Festonrahmen umgeben. In der stilistischen Behandlung stimmen sie mit den Ebracher Reliefs, auf die ich noch später näher zu sprechen komme, überein, doch treten die Figuren gleichmäßiger heraus. Am Schalldeckel der Kanzel sehen wir Wagner zu der alten Freiheit in der Linienführung übergehen. Die Puttos und die Gestalt Mosis zeigen keine Spur der strengen Form. Die Ziervasen nehmen die lebhafte kartuschenförmige Gestalt der Bürgerspitalkirchenvasen an, und an der Stirnseite des Schalldeckels findet sich eine offene Rokokokartusche.

7. Kapitel.

Kloster Ebrach und die Altäre im Kiliansdom zu Würzburg.

Schon kurze Zeit vor diese Arbeiten fällt der Beginn der Neuausschmückung der bereits aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kirche der Cisterzienserabtei Ebrach (jetzt Pfarrkirche). Sie wurde von der Hand des Stuckateurs Bosse ausgeführt[256], den wir in den Zimmern der Würzburger Residenz mit unserem Meister in gemeinsamer Arbeit kennen lernten. Die Renovierung fällt in die Jahre 1773—78.

Auf Bosses künstlerischen Geist führt vielleicht auch der Hauptaltar zurück, dessen Figuren, namentlich im oberen Aufbau, zum Teile in Stuck ausgeführt sind und der in der Zeichnung in den Schmuck der Kirche hineinkomponiert ist. Die unteren Figuren dagegen sind meist aus Holz und gehören ihrem Stile nach der Hand Wagners an. Er war vielleicht durch seine gemeinsame Arbeit in der Residenz von Materno Bosse vorgeschlagen worden. Einen Beleg für die Anfertigung von seiten unseres Bildhauers geben die kleinen Tonmodelle, die sich jetzt in der Sammlung des Polytechnischen Vereins zu Würzburg befinden.

Der Hochaltar bringt in dem Aufbau ebenfalls starke Anklänge an die Altäre der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, doch macht sich auch hier das Streben nach Einfachheit und Geradlinigkeit geltend. Ebenso ist das bewegliche Rokoko-Ornament fast vollständig durch die neuen Motive: Zahnschnitt, Eierstabmuster,

Festons, Akanthusblätter rc. verdrängt. Der Aufbau des Sakramentshäuschens, das zwar die gleichen neuen Verzierungen aufzuweisen hat, behält die frühere Gestalt bei, wie wir sie bereits in denen von Zellingen und Rohrbach kennen lernten. Bei ihnen beginnt sich in den beiden Engelsgestalten und den Schnitzereien, beim Vergleich mit den genannten Werken, die Hand Wagners und seiner Werkstatt deutlich bemerkbar zu machen.

Der dekorative Charakter, den wir bei den Figuren wie bei Maria und Johannes bei dem Rohrbacher Altare feststellen konnten, tritt uns bei den Wagnerschen Zierfiguren dieses Altares entgegen, die sich beiderseits des Altarblattes befinden. Wegen der großen Breite jedoch, die der Altar besitzt, genügte nicht mehr jederseits eine Figur. Um nun die Eintönigkeit einer Figurenreihe zu vermeiden, wählte Wagner jederseits zwei Figuren, zwischen die er eine Gruppe von drei Engeln (zwei puttoartige und einen in Jünglingsgestalt) setzte, die sich in ähnlicher Weise um einen Medaillonkopf gruppieren, wie wir es in den Gruppen des Treppenhauses zu Würzburg und den porträthaltenden Gestalten bei den Mollschen Sarkophagen in Wien finden.

Die einzelnen Figuren haben in ihrer Feinheit durch einen dünnen Überzug von Stuck, durch den man den Eindruck von Marmorfiguren hervorzurufen versuchte, viel verloren. Ihre Bewegungen sind zwar lebhaft, doch nicht überstürzt. Dabei läßt sich ein Streben nach ruhiger Umrißlinie erkennen. In der Gewandbehandlung werden häufiger größere Flächen angewandt. Die Faltengebung ist fein und ruhig, doch treten tiefere Gewandbehandlung und flatternde Enden hier uns in weit stärkerem Maße entgegen, als wir es bei den eben erwähnten Altarfiguren fanden. Am unruhigsten wirkt die Figur Petri, während die ihm entsprechende Figur des Johannes stark an die der genannten Kirchen anklingt. Mit ihr weist sie auch manche starke Ähnlichkeit in der Faltengebung auf.

Wichtiger für den Charakter Wagners ist die Ausschmückung des Chorgestühles mit Holz- und Alabasterreliefs. Die Stühle

selbst sind in einfacher Louis XVI-Form gegeben und stehen mit den Orgelemporen in direkter Verbindung, wie wir es aus den Klosterkirchen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, z. B. Ottobeuren und St. Florian, gewohnt sind. Ob der Entwurf auf Wagner zurückgeht, läßt sich nicht feststellen. Es ist möglich, jedoch nicht wahrscheinlich. Eine zweite Lösung der Aufgabe rührt jedenfalls nicht von seiner Hand her, wie uns vor allem die andersartige Zeichnung der Puttogestalten erkennen läßt[257]. Auch bei ihm war schon eine Verzierung mit Reliefs gedacht, für deren Anordnung zwei verschiedene Motive in Vorschlag gebracht werden. In beiden Fällen ist eine Einteilung in ein Mittelfeld und zwei Seitenfelder gewählt. Von diesen sollten, nach der einen Lösung, das Mittelfeld größer sein und von einem Relief fast ganz ausgefüllt werden, die schmäleren Seitenfelder mit Musikemblemen geziert werden. Die zweite Lösung ist genau umgekehrt, ein schmales Mittelfeld mit Gehängverzierung, breite Seitenfelder mit kleinen ovalen Reliefs.

Die heutige Lösung kombiniert beide Vorschläge. Sie bringt uns breitere Holzreliefverzierungen und ovale Alabasterreliefs. Dazwischen liegen Felder mit Musikemblemen. In diesen Reliefs tritt uns nun Wagner zum ersten Male mit einer Reihe derartiger Arbeiten entgegen. Ein Beweis für seine Urheberschaft kann in mehreren Alabasterreliefs gefunden werden. Sie sind mit der Signatur P. W. versehen, und zwar folgende: 1) Christus fällt unter dem Kreuze, P. W.; 2) Christus vor Herodes, P. W. (die Skizze mit der vollen Signatur „Petter Wagner", Tonskizze im Nationalmuseum zu München)[258]; 3) Christus wird mit dem Kreuze beladen, P. W.

Die Szenen selbst sind auch hier wie bei dem Stationswege auf dem Nikolausberge nur mit wenigen Figuren gegeben. In ihrer Anordnung erinnern sie, soweit dies der Vergleich zwischen Plastik und Reliefkunst zuläßt, stark an den genannten Stationsweg. Die Bewegungen sind meist ruhig, doch läßt die Bearbeitung in der Fläche oft eine größere Lebhaftigkeit zu. In der Behand-

lung klingen sie oft stark an die Reliefs Donners an, vor allem in der tiefen Unterschneidung der voll herausgearbeiteten Köpfe bei einer flächenhaften Behandlung der Körper. Auch in den pflanzlichen Zutaten zeigt sich die gleiche Verwandtschaft. Ebenso wird gerne der fast ganz entlaubte Baum angewandt und die Wolken in breiten Flächen gegeben.

Größere Figurenmassen bringt Wagner nur in zwei Gruppen, in der Anbetung der Hirten und der Verspottung Christi. In ersterer erinnert er stark an das Relief am Seinsheimergrab. Die Haltung der Figuren ist ruhig. Sie knieen andächtig vor der Madonna mit dem Kinde. Die Köpfe sucht Wagner zu individualisieren. Die Figuren der letzteren, der Verspottung, sind lebhaft bewegt und sollen uns die starke Erregung der Juden gegen Christus wiedergeben. In deutlicher Gestikulation bringen sie ihre Stimmung gegen den Heiland zum Ausdruck. Leidenschaftlich und unruhig sind ihre Bewegungen. Sie lassen uns mit einer Skizze zu einer ähnlichen Szene erkennen, daß Wagner, wenn es die Aufgabe verlangte, auch lebhafte Figuren entwerfen konnte. Die Charakterisierung der einzelnen Stellung der Figuren im Raume geschieht durch verschieden starkes Herausarbeiten. Unglücklich ist dabei die Lösung der beiden vordersten Figuren, die aneinander zu kleben scheinen. Trotz der heftigen Bewegung bleibt die Gewandgebung ruhig.

Einzelne Gestalten kehren bei den einzelnen Kompositionen wieder, so der halb vom Rücken gesehene, leicht vornübergebeugte Henker. Daneben treten auch malerische Motive uns entgegen, wie die Bildung von Strahlenkränzen bei der Begegnung Christi und Thomas, und das Hervorheben der Hauptperson durch die Richtung der Sonnenstrahlen, wie bei der Verkündigung und bei Christus am Oelberge.

Die Ausführung der Reliefs, die in die Jahre 1785—91 fällt, rührt nicht immer von Wagners Hand her, und können wir neben ihm noch die Arbeit von mehreren Gesellen unterscheiden. Von ihm selbst sind die drei Reliefs mit den Signaturen,

wie uns ein Vergleich mit den signierten Werken in der städtischen Sammlung zu Würzburg lehrt. Sie zeigen uns die gleichen Vorteile wie seine statuarischen Werke dieser Epoche, die stärkere Betonung der Hauptpartien und Hauptfalten gegenüber den Nebenfalten, eine deutliche, aber weiche Behandlung der Muskulatur und eine feine Durcharbeitung der Gesichter.

Im Entwurf gehen doch auch die anderen Werke, vielleicht mit Ausnahme von zweien, auf Wagner zurück. Sie übertreiben jedoch durch die fremde Ausführung seine Richtung des Betonens seiner Hauptfalte auf der einen Seite und die weiche Bildung auf der anderen Seite. Unter diesem Gesichtspunkte können wir zwei Gruppen unterscheiden, deren Extreme wir in der Geißelung Christi und Christus in Emmaus finden. Bei letzterem Relief wird die Durchbildung immer lauer. So beginnt bereits bei der Entkleidung Christi die Muskulatur des Christuskörpers sich zu verwischen und die Durchbildung der Kleidung der Henker fast ganz aufzuhören. Der Kopf eines Kriegers im Hintergrunde wirkt fast wie eine Reliefverzierung. Noch leichter wird die Behandlung der Kostüme bei „Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner". Die Gewandung ist nur noch in den Hauptfalten gegeben. Stirn und Nase verschwimmen fast vollständig in einer Linie. Bei der Szene „Christus in Emmaus" hebt sich die Gestalt der Schaffnerin und die Darstellung der Gebäude fast kaum mehr aus dem Hintergrunde hervor.

Die andere Richtung dagegen wird in der Darstellung immer kerniger. Die Hauptfalten treten zu stark hervor und werden öfter brüchig. Die Figuren werden lebhafter, der Hintergrund oft zu kräftig gebildet und hierdurch aufdringlich. Die Muskulatur wird markant und nimmt oft eine manierierte Form an, besonders bei der Dornenkrönung und Geißelung. Diese beiden Gruppen gehen in der genannten Richtung derartig weit, daß ich sie auf Wagner selbst, wie gesagt, nicht mehr zurückführen möchte.

Entsprechend der ruhigen Stimmung, die über dem ganzen Aufbaue liegt, beginnen auch die Engelsgestalten ihren genre-

haften Charakter zu verlieren. Nicht mehr treiben sie auf den Gesimsen ihr neckisches Spiel. Gesetzter, in bald mehr, bald weniger lebhaft bewegter Körperhaltung stehen sie neben ihren Medaillons, die mit dem Reliefkopf eines Heiligen oder eines der Doktoren des Ordens geziert sind. Die Engel sind meist in Gruppen zu zweien angeordnet, von denen der eine auf die Züge des Heiligen hinweist, während uns der andere seine Taten zu schildern scheint. Die Ausführung und zum Teile vielleicht auch der Entwurf gehen nur noch auf Wagnersche Schüler zurück.

Von besonderem Interesse für die Entwicklung unseres Meisters sind die beiden Gruppen auf der Brüstung der Orgelempore, die gleichzeitig, wie bereits gesagt, als Bekrönung des Chorgestühles dienen. Hier brauchte unser Meister nicht auf die Wünsche der Besteller Rücksicht zu nehmen. Auch war für ihre Gestaltung kein besonderer Typus vorgeschrieben, durch den die Auffassung und Erkennung des betreffenden Heiligen dem Laien erleichtert wurde. Daher konnte Wagner hier wieder jenen Weg betreten, den er bei den Treppenfiguren eingeschlagen hatte. Sie bringen eine Fortsetzung jener Stilrichtung.

Die Silhouette der Gruppen ist noch einfacher und geschlossener geworden, die Gestalten selbst schlanker und zierlicher. Die Kleidung schmiegt sich an den Körper fast vollständig an und ist nur noch in wenigen niedrigen scharfen Bauschen gegeben. Hierdurch wird der Eindruck eines nassen Gewandes in verstärktem Maße hervorgerufen. Jedes flatternde Ende, jede bauschigere Faltenlegung ist vermieden. Die Gesichtsbildung selbst bleibt antikisierend. Das Haar legt sich glatt an das Haupt an und wird hinten in einen Schopf zusammengenommen. Über den ganzen Figuren liegt in gesteigertem Maße der bereits öfters erwähnte Zug von Melancholie und Sentimentalität.

Daß Wagner jetzt häufiger diese Formen in seinen Gruppen bringt, mag er auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, mag er auf dem der Profankunst wirken, läßt sich aus zwei Arbeiten in den Würzburger Sammlungen feststellen. Dem ersteren Gebiete

gehört die Darstellung Ahasvers in der Wüste an, deren Tonskizze in der Sammlung des Historischen Vereins zu Würzburg sich befindet. Die Ausführung ist mir nicht bekannt. In dieser Gruppe tritt auch die Neigung zu fast überschlanken Figuren und leichter, anschmiegender Gewandbildung stark hervor. Dem letzteren Gebiete gehört die Darstellung eines liebenden Paares (Amor und Psyche) in der städtischen Sammlung zu Würzburg an. Sie trägt ebenfalls den genannten Charakter in Behandlung, Gruppierung und Auffassung. Die Silhouette ist vollständig geschlossen, die Gewandbehandlung ist anschmiegend und in scharf geschnittenen Falten, der Körperbau schlank und die Bewegungen graziös. Dabei liegt über der ganzen Gruppe der Zug nach Sentimentalität. Der Entwurf zum Gegenstück befindet sich in derselben Sammlung und hat naturgemäß einen gleichen Charakter [260].

Der Zug der Geradlinigkeit, der sich in den Chorstühlen zu Ebrach zeigt, drückt den Altären jetzt ebenfalls immer mehr sein eigentümliches Gepräge auf. So beginnen bereits die Altäre im Langhause dieser Pfarrkirche, die ich auch auf Wagner zurückführen möchte, die Rokokoaltarform zu verlieren und die Form eines geraden Rahmens anzunehmen. Die Säulen, die früher vor dem Altarblatte standen, werden wie die selten angewandten Figuren in die gleiche Ebene wie das Blatt gebracht. Geradliniger Schmuck und Festons werden bevorzugt. Die Ziervasen nehmen die langhalsige Form an. Nur die Figuren und die meist angewandten goldenen Engelsgestalten erfahren gegenüber den früheren kaum eine Änderung.

Sie sind auch noch die einzigen Zeichen vergangener Formenfreude und Lebendigkeit an den Altären des Langhauses im Kiliansdom zu Würzburg [261]. Ihre Ausführung wurde Wagner im Jahre 1793 übertragen. Die Absicht war, den Altären, die bis dahin infolge ihrer verschiedenen Weihungszeiten jeder seine eigene Form besaßen, so in ein einheitliches Gewand zu bringen. Ihre äußere Form ist je nach dem Abschluß des Altarblattes die eines geradabgeschnittenen oder eines oben abgerundeten Recht-

eckes. Die Ziervasen sind in geradliniger Form gegeben und zeigen meist die langhalsigen Gestalten der Zellinger Werke. Die übrigen Schmuckmotive sind Palmzweige, Rosetten, Perlenschnüre, Blütengehänge, Festons ꝛc. Aber auch in diese einfachen Motive weiß Wagner eine große Abwechselung zu bringen und so einen eintönigen Eindruck zn vermeiden. Durch reichere Anwendung des Schmuckes legt er über den ganzen Aufbau eine festliche Stimmung. Nur bei den Wappen bringt er noch leichte Anklänge an Rokokoformen. Dieselben sind aber vollständig symmetrisch gebildet.

8. Kapitel.

Schlußbetrachtung.

Werfen wir zum Schlusse unserer Betrachtung noch einen kurzen Blick auf das Gesamtwerk unseres Meisters, so erhalten wir folgenden Entwickelungsgang. Zunächst lernen wir Wagner als einen Künstler kennen, der in der Weise und den Formen des Rokoko arbeitete, wie sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Würzburg namentlich durch die Auveras sich entwickelt hatten. An ihre Arbeitsweise suchte sich der noch junge Bildhauer anzuschließen, zumal er, wie wir gesehen hatten, in ihrer Werkstatt zunächst Unterkommen und Arbeit gefunden hatte. In dieser Art sind die Engel in der Bürgerspitalkirche und die ersten Stationen auf dem Käppele angefertigt. Hierdurch erklärt sich, daß diese Arbeiten nur in geringem Maße seine Wiener Ausbildung verraten und mehr den Charakter Lukas van der Auveras tragen. Dennoch können wir auch in diesen Werken seine Herkunft aus Wien noch schwach erkennen, z. B. in der Art der Gesichtsbildung der kleinen Putten und der Figuren. Die Bewegung ist lebhaft, die Gewandbildung reich und stark bewegt. In der Gesichtsbildung zeigt sich jedoch schon die antikisierende Art. Im ganzen erinnern sie an die Figuren des Lukas Auvera am Vierröhrenbrunnen und in den ersten Stationen des Kreuzweges auf dem Nikolausberg.

In seinem ornamentalen Sinn leben jene Formen, die wir als charakteristisch, eigenartig für das Rokoko schildern. Er löst

die Masse in leichte S-förmige Gebilde, in Astewerk und Muschelwerk auf. Hierbei vermeidet er vollständige Symmetrie. Doch schon um die Mitte der 60er Jahre beginnt sich in seinen Werken ein Zug nach Ruhe und Einfachheit geltend zu machen. Die äußere Umrißlinie seiner Vasen und Möbel bleibt noch die gleiche. Die Verzierungen dagegen sind weniger reich angewandt, und machen sich größere ruhige Flächen bemerkbar. Bald darauf finden sich die symmetrischen Bildungen und geradlinigen Verzierungen wie Triglyphen, Liktorenbündel ꝛc. ein und vor allem in stets wachsender Weise der sogenannte Festonschmuck.

Fast gleichzeitig beginnen sich auch die Figuren zu ändern. Bei ihnen wird die Silhouette geschlossener, ruhiger, die Bewegungen gesetzter. Die Bausche der Gewänder werden weniger tief ausgearbeitet. Die Gewandenden flattern weniger wild um den Körper oder von demselben weg. Die naturalistische Durchbildung steigert sich und die übertriebene Muskulatur wird dementsprechend leichter. Veranlaßt wird dieser Umschwung zu seiner Wiener Schulbildung durch das Streben nach Rückkehr zur Einfachheit und der Natur. Dieser Wunsch zeigt sich schon, wie wir gesehen hatten, in den französischen Schriften seit den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts. Sie fanden eine reiche Unterstützung durch die jetzt beginnende Antikenfreude, Antikenbegeisterung, zu deren Förderung in Deutschland vor allem die Schriften eines Winckelmann beitrugen.

Die Vorzüge, die der deutsche Gelehrte in seiner Schrift „über die Nachahmungen der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ an den Antiken rühmt und als den einzigsten Weg für die Künstler, „groß und unnachahmlich zu werden“, hinstellt, sucht nun unser Meister bei seiner wichtigsten Aufgabe, der Ausschmückung des Treppenhauses der Würzburger Residenz, in seine Figuren hineinzulegen. So beginnen dieselben, in ihrer Haltung ruhiger zu werden, die Gesichtsbildung ihre antikisierende Form zu steigern, die flatternden Gewandenden zu schwinden. Gleichzeitig schmiegt sich das Untergewand an die Form des Körpers

an und läßt dieselben stark durchscheinen. Die Muskeln und die einzelnen Körperpartien werden leicht ineinander übergeführt.

Zu derselben Zeit verlieren auch seine Möbel und Altäre ihre alten Formen und beginnen in die neuen Tendenzen überzutreten. Die S-förmige Linie wird fast ganz durch die einfache Ornamentation verdrängt. Auch die äußere Umrißlinie verliert ihre Beweglichkeit und erhält meist eine geradlinige Gestalt. Hierbei findet sich bei den Altären neben dem Zurückgreifen auf die antike Sprache auch eine Neubelebung der Ideen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. So erhält z. B. der Altaraufbau oft wieder jene Form mit den flankierenden Säulen, die wir bei dem Auveraschen Altare in der Bürgerspitalkirche kennen lernten. Dennoch tragen die Werke auch so ihren eigentümlichen Grundcharakter, den Zug nach Einfachheit, verbunden mit einem durch die Rokokoform geförderten Sinn für Zartheit und Eleganz.

In der Ornamentation zeigen beide Arten auch das Anklingen an die Rokokozeit, doch spricht sich auch hier in gleicher Weise der Unterschied zwischen der alten und der neuen Zeit aus, zeigt uns jene das Eindringen der Lebendigkeit und Leichtigkeit, so tritt uns hier ihr Aussterben entgegen und ein oft gewaltsames Hindrängen zu den neuen Tendenzen nach Ruhe und Einfachheit. Besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung die Umwandlung der Altarbekrönung. In den Werken der ersten Hälfte wurde dieselbe zunächst in schweren Formen gegeben, die jedoch fast durchweg eine bereits gebogene Gestalt hatten. Allmählich machte sich die Tendenz nach Leichtigkeit und Auflösung der Massen immer mehr geltend und führte so zu den Formen des Rokoko über. Die jetzige Altarbekrönung nimmt von jener die leichte, durchbrochene Gestalt, bringt sie jedoch in eine gerade architektonische Form. Die gebogene Linie wird nur noch verstohlen bei Verzierungen angewandt.

Eine ähnliche Annäherung an die früheren Werke und Abweichungen von dem eben geschilderten Stile bringt unser Meister auch in ihren Zierfiguren und paßt sie so dem Geschmacke seiner

Besteller, der Bauern und weniger gebildeten Bürger, an, denn „bunte und überphantastische Gestalten dünken dem katholischen Landvolk meist weit erbaulicher als ein streng stilisiertes Bild des Mittelalters oder der modernen Schule“ [262]. Gleichzeitig erfüllten die Figuren hierdurch besser ihre Aufgabe, die einfachen Formen des Altares zu beleben und zu schmücken. Aber auch so weiß Wagner seine neuen Ideen, soweit es ihm vorteilhaft schien, zu verwerten. Er gibt seinen Figuren zwar eine starke Bewegung, mäßigt dieselben jedoch in ihrer Lebendigkeit und sucht immer den Eindruck einer zerrissenen Umrißlinie zu vermeiden. Die durch die Haltung notwendigen Gewandbauschungen werden flach und in wenigen Falten gebildet, das Gewand stark an den Körper angeschmiegt. Dennoch vermeidet er hierbei bei den Frauengestalten den Zug zur Pikanterie. In der Gesichtsbildung hält er ebenfalls die antikisierende Form bei, wie auch die naturalistische Durchbildung jetzt noch gleich gut ist.

Die Figuren sind zunächst noch polychrom. Bei dem fortschreitenden Eindringen des neuen Stiles werden sie jedoch allmählich mit einem leichten Stucküberzug versehen, um ihnen so das Aussehen von Marmorstatuen zu geben. Als Beispiel für letztere Art mögen die Ebracher Figuren dienen.

Daß Wagner in den Geniengestalten eine Konzession an den Geschmack der Beschauer macht, zeigt folgender Umstand. Zur gleichen Zeit nämlich bleibt er bei den Profanfiguren auch in den Kirchen bei den neuen Tendenzen, wie uns die beiden Orgelgruppen in Ebrach erkennen lassen. In ihnen schreitet er in seiner Entwicklung noch fort. Alle Punkte der genannten Tendenz sind weiter gefördert. Die Figuren sind schlanker geworden und haben in ihrer Bewegung eine noch größere Ruhe und Grazie erhalten. Die Gewandfalten sind leichter und rufen noch mehr den Eindruck des nassen Stoffes hervor. Flatternde Enden und Gewandbauschen fehlen vollständig.

Trotz der Verschiedenheit seiner Formensprache in den einzelnen Abschnitten seiner Schaffenszeit liegt in allen Figuren mancher

gemeinsame Zug. Zunächst ist unser Meister mehr befähigt, den zarten weiblichen Charakter wiederzugeben als einen ausgeprägten männlichen. Letzterer erhält immer einen gewissen weiblichen Zug, der sich namentlich bei den Ephebengestalten bemerkbar macht, die oft schwer von den Frauengestalten zu unterscheiden sind. Selbst die alten Meergreise, in denen er uns Figuren ungebeugter Kraft zu geben trachtete, können einen weichlichen Zug nicht verleugnen.

Ferner spricht sich in den Zügen aller seiner Figuren ein Hang zur Melancholie und Sentimentalität aus. Durch diesen wird der weibliche Charakter oft noch gehoben. Dieser Zug beruht oft zum Teil auf seiner persönlichen Stimmung, die in ihm die vielen Unglücksfälle hervorgerufen hatten, zum Teil auch in der ganzen Zeitanschauung. Sie spricht sich sowohl in der Literatur als in der Musik jener Tage aus und hat bereits manchmal jener Epoche den Namen der „Sentimentalitätsperiode"[263] eingetragen.

Neben diese Züge tritt bei den Wagnerschen Gestalten noch ein Neigen zur Pikanterie, die sich bald in der entblößten Darstellung der Brust und des Beines zeigt, bald in dem starken Durchscheinen der weiblichen Formen durch die Gewandung.

Am reichsten vielleicht läßt sich seine künstlerische Begabung in den Kindergestalten feststellen, die sicher zu den schönsten Werken ihrer Art gehören. In ihnen wählt er nicht die Antiken als Vorbild, sondern die naturalistische Richtung, die in Italien durch Fiamingo bei diesen Gestalten eingeschlagen war. Hier weiß er neben der weichen Körperbildung eine reiche Skala von Gefühlen zu geben und Lust und Leid der kleinen Weltbürger zu schildern. Bald drehen sich die kleinen Putten im Tanze, bald versuchen sie in mehr oder weniger ernsten Kämpfen ihre Kräfte. Daneben wird der Vorwitz der Kinderwelt, ihr Hang zur Neckerei oder Vorspiegelung ernster Tätigkeit geschildert. Bei ihnen bleibt Wagner sein ganzes Leben hindurch dieser naturalistischen Bildung treu, ohne auch nur für kurze Zeit die Bahn der Antiken einzuschlagen.

Die großen Fortschritte, die Wagners Werke gegenüber denjenigen der zeitgenössischen Künstler aufweisen, konnten seinen Mitbürgern nicht entgehen. Es ist wohl kein Zufall, daß der Fürstbischof gerade ihm die reichste Tätigkeit zukommen ließ, wenn auch hierdurch manchmal seine künstlerische Durchbildung der einzelnen Werke erheblich Abbruch litt. Denn nicht lange durfte an jeder großen Aufgabe gearbeitet werden. Kaum begonnen, wünschte der Fürstbischof seinen Auftrag vollendet zu sehen. Hierdurch war reichliche Beschäftigung von Gesellen vonnöten.

So finden wir denn in der gleichzeitigen Literatur die Werke und den Namen Wagners lobend erwähnt. Es wird in einem Artikel in der „Literatur des katholischen Deutschlands" seine reiche Erfindungsgabe, seine Naturwahrheit und seine ideale Auffassung der Figuren als der Hauptvorzug seiner Werke hervorgehoben. Reichlicher finden sich Nachrichten, wie wir sahen, in den späteren Werken. Und Karch vergleicht Wagner in seiner Beschreibung des Würzburger Residenzgartens mit Praxiteles. Daß trotzdem sein Name in größeren Kreisen unbekannt ist, muß uns um so mehr wundern, da ihm Bode in seiner Deutschen Plastik ein schönes Denkmal seiner künstlerischen Befähigung setzt, ohne jedoch seinen Hang zur naturgetreuen Darstellung und seinen antiken Einflüssen in der richtigen Weise anzuerkennen. Er sagt über ihn: „Hätten sich die fürstlichen Gönner des Peter Wagner entschlossen, denselben statt zu billiger Massenproduktion, welche die Ausführung durch Handwerker nötig machte, auch zur Ausführung künstlerisch durchgebildeter Einzelbildwerke heranzuziehen, so wäre Wagner befähigt gewesen, mit den besten seiner französischen Zeitgenossen in Wettstreit zu treten."

Anmerkungen.

1) Wagnersammlung zu Würzburg.
2) Kirchenbücher der Pfarrei Obertheres.
3) Ebenda.
4) Ebenda.
5) 1702—1735 durch den Baumeister Jakob Prandauer (gest. 1727). Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 246 ff.; Ilg, Fischer von Erlach, S. 687.
6) 1686—1708 durch Karl Antonio Carlone (gest. 1708), der Kirchenbau 1686—1689. Seit 1710 Tätigkeit Prandauers; von ihm rührt das Tor und das Stiegenhaus. Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 151, 252.
7) 1686 durch Johann Leonhard Dientzenhofer begonnen, vollendet durch Balthasar Neumann. Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 322. Weigmann, Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Familie Dientzenhofer. Jaeger, Die Klosterkirche zu Ebrach. Würzburg 1903.
8) Abtei Oberzell 1744—1760 durch Balthasar Neumann, vollendet durch seinen Sohn. Die Kirche ein Bau Joseph Greisings (gest. 1720). Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 332, 352. Keller, Balthasar Neumann, S. 97, 98.
9) Die Ausführung durch Greising. Weigmann, Bamberger Baumeisterfamilie, Dientzenhofer.
10) Die Verkaufsakten bei den Säkularisationsakten im Kreisarchiv zu Würzburg.
11) Säkularisationsakte ebenda. Sie enthält die Taxation der einzelnen Altäre durch den Bildhauer Kaspar Pfaff von Obertheres und den Schreinermeister Sigmund Seel. Sie lautet: „Hohe Altar und Blatt 700 fl., kleiner unter dem hohen 2 fl., die zwei Nebenaltäre 200 fl., die zwei kleinen 60 fl., Sebastiansaltar ohne Altarblatt 60 fl., Josephsaltar ditto 60 fl., Petri und Paulialtar 50 fl., Benedictialtar 50 fl., Joseph Nepomukaltar 60 fl., kleiner Altar im hohen Chor 8 fl." Diese geringen Taxen wurden beim Verkauf zuerst nicht erreicht, daher wurde

der Verkauf mehrere Male für nichtig erklärt und wiederholt. Hieraus ersieht man, daß man bei den Verkäufen der Säkularisation nicht alles zu Schleuderpreisen verkaufte, wie wir gerne anzunehmen geneigt sind.

12) Gütige Mitteilung des Herrn Pfarrers von Obertheres.

13) Jahreszahl an der Decke der Kirche.

14) Kirchenbücher zu Obertheres:
am 23. November 1722 Anna Eva Cäcilia,
„ 25. Dezember 1724 Maria Anastasia,
„ 2. Juni 1727 Maria Barbara,
„ 26. Februar 1730 **Johann Peter Alexander**,
„ 18. Juli 1733 Maria Franziska,
„ 23. Juni 1738 Erasmus.

15) Kirchenbücher zu Obertheres:
„26. Februar 1730
Bapticatus est Joannes Petrus Alexander Wagner fils. legs. Jo'is Thoma' Wagner et Anna' Maria conjugum levavit pudicus adulescentulus Petrus Voith fils. legs. Andreae Voith et Apolonia conjugum."

Daß Johann Thomas Wagner Bildhauer war, ergibt sich aus dem Taufprotokoll der Maria Barbara, bei dem es heißt: „filia legitima Perhonesti et honorandi viri Jo'is Thoma Wagner, Statuariy et Anna Marie conjugum."

Der Geburtstag Wagners läßt sich aus diesen Angaben nicht mit Sicherheit feststellen. Da es jedoch, soweit mir bekannt, in jener Zeit gebräuchlich war, die Taufe noch am Tage der Geburt vorzunehmen, so können wir den 26. Februar als den Geburtstag Wagners annehmen. Diese Angaben finden wir auch bei Himmelsstein, Kiliansdom, S. 184; Stamminger, Würzburger Kunstleben im 18. Jahrhundert (Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. 30) und andern. Frühestens dürfen wir den Tag seiner Geburt kurze Zeit vorher ansetzen, etwa bis zum 20. Februar hinab. Wagners Hauptvorname war Peter, und führte er selbst gewöhnlich nur diesen Vornamen.

16) Himmelsstein, Kiliansdom, S. 184, Würzburger Chronik von 1807.

17) Würzburger Chronik von 1807.

18) Nagler, Künstlerlexikon; Himmelsstein, Kiliansdom, S. 184; Literatur des kath. Deutschlands, 1. Jahrg., 4.; Niedermayer, Kunstgeschichte Würzburgs; Stamminger, Würzburger Kunstleben im 18. Jahrh. 2c.

19) Bernardo Belotto, genannt Canaletto, 1720—1780, Die Wiener Ansichten und Schlösser in den k. k. Sammlungen zu Wien und der Galerie Lichtenstein zu Wien. Vgl. Woltmann und Wörmann, III. 930.

20) Johann Bernhard Fischer von Erlach, 1656—1723. Vgl. Ilg, Leben und Werke Joh. Bernh. Fischers von Erlach des Vaters, Wien 1895 Gurlitt, Barockstil in Deutschland 2c.

21) Johann Lucas Hildebrand, 1668—1745. Vgl. Ilg, Fischer von Erlach, S. 449; Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 224—231, 286.

22) Gurlitt, ebenda, 629.

23) Begonnen 1723, vollendet wahrscheinlich durch den Sohn Fischer von Erlachs. Ilg, Fischer von Erlach, S. 449; Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 222. Doch hier wird fälschlich 1725 als Anfangsjahr angegeben.

24) 1723—26. Vielleicht schon ein Bau des Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1695—1742). Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 230, 260.

25) 1710—1712 (?). Ilg, Fischer von Erlach, S. 498. Gurlitt, S. 226. Er setzt den Bau in die Jahre 1720—1730.

26) Begonnen 1721 oder 22. Die Fassade ist geändert worden. Ilg, Fischer von Erlach, S. 229. Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 242.

27) 1716—1737. Ilg, Fischer von Erlach, S. 615 ff. Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 213.

28) 1693—1724. Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 232. Der Bau wurde doch erst seit 1714 energischer betrieben. Ilg, Fischer von Erlach, S. 454.

29) Nach Gurlitt, ebenda, S. 340. Vielleicht ein Bau Neumanns. Diese Ansicht wird von Ilg, Fischer von Erlach, S. 377 ff., und Keller, Balthasar Neumann, S. 131, widerlegt. Vor allem fällt hierbei schwer ins Gewicht, daß der Bau nicht, wie Gurlitt annimmt, durch die Schönborns errichtet wurde, sondern erst 1770 in ihren Besitz kam.

30) 1709 oder 1710—1713 durch Johann Lucas Hildebrand. Ilg, Fischer von Erlach, S. 451.

31) Jetzt Unterrichtsministerium, begonnen nach 1683. Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 136 und 243.

32) Zwischen 1630 und 46. Gütige Mitteilung des Herrn Dr. Camillo List, Ass. der k. k. Sammlungen zu Wien nach archivalen Forschungen.

33) Gütige Mitteilung des Herrn Dr. List, ebenfalls nach archivalen Forschungen.

34) Ebenfalls gütige Mitteilungen des Herrn Dr. List.

35) „Weithers verbietten Ihre Maje. allen Mahlern, Bildhauern, u, And. was Contition und Stands Sie immer seyn mögen, in Mahler und Bildhauersachen Versamblungen, und öffentl. Schulle zu halten, ein Modell aufzustellen und sollen die Uebertretter nicht nur allein hoch bestrafft, sonderen Ihnen alsogleich alles mit gewalt eingestellet werden." Statuten der Wiener Malerakademie, die Paragraphen über die Rechte und Privilegien derselben. Lützow, Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien 1877, S. 16.

Satzungen vom 28. September 1751, § 12: „Sollen alle Lehrlinge so wohl einheimische als frembde zum zeichnen ohne Unterschied angenohmen werden." Lützow, Geschichte der Akademie, S. 153.

36) Würzburger Chronik 1807. Nagler, Künstlerlexikon; Niedermayer, Kunstgeschichte Würzburgs; Literatur des kath. Deutschland.

37) Diese wie alle anderen Nachrichten der Akademie nach Lützows Geschichte der Wiener Akademie. Wien 1877. Weinkopf, Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien 1784.

38) Peter Strudel von Strudendorff, ca. 1660—1714. Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, III. 1080. Vgl. Ilg, Fischer von Erlach; Lützow, Geschichte der Wiener Akademie; Meyer, Künstlerlexikon, III. S. 624 ꝛc.

39) Vergleiche Lützow, loc. cit., 141.

40) 1698 machte das Hofbauamt Proben mit einer von ihm erfundenen Wassermaschine. Ilg, Fischer von Erlach, S. 107. Dann eröffnete er eine Papierfabrik zu Ofen, ein Appalto für Branntweinfabrikation. Ilg, ebenda, S. 107. Lützow, loc. cit., S. 139.

41) Jakob van Schuppen, geb. 1670, gest. 1751. Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, III. S. 890, 1011. Müller, Künstlerlexikon. Lützows Geschichte der Wiener Akademie.

42) Füßli, Annalen.

43) Franz Kohl, der zweite Gemahl der Gattin Donners.

44) Die Lehrer der Anstalt zerfielen in Professoren und Associierte. Die Professoren wurden aus der Reihe der Associierten gewählt und waren die eigentlichen Lehrer. Associierter konnte jeder Künstler werden.

45) 1695—1758. Woltmann und Wörmann, loc. cit., III. 1011.

46) 1698—1777, ebenda, 1011.

47) 1684—1762, ebenda, 1013. Vergl. Müller, Künstlerlexikon, I. 9.

48) Vergl. Müller, Künstlerlexikon. Kàbdebo, Zur Geschichte einiger Wiener Stempel- und Edelstein-Schneider. Füßli, Annalen.

49) Füßli, Annalen. Ilg, Fischer von Erlach, 454, 673—675. Hier wird die Frage entschieden, daß die Reliefs der Karl Borromäus-Säule zu Wien nicht von Schletterer, sondern von Mader sind.

50) Balthasar Ferdinand Moll, geb. zu Innsbruck 1717, 1751—1754 Lehrer an der Wiener Akademie. Ilg, Fischer von Erlach, S. 290. Nagler, Künstlerlexikon.

51) Giovanni Stanetti. Vergl. Ilg, Fischer von Erlach, S. 603, wo sich reiche Literaturangabe findet.

52) Giovanni Giuliani, 1663—1744, hauptsächliche Tätigkeit im Heiligenkreuz bei Wien. Ilg, Fischer von Erlach, S. 406.

53) Lorenzo Mattielli, 1682; tätig in Wien vor 1714, in Dresden seit 1740; gest. 1756. Vergl. Ilg, Fischer von Erlach, S. 778—779. Justi Winckelmann, I. Teil, 277.

54) Vergl. über die einzelnen Künstler wie Paul Strudel, Knackherr, Fruwirt, Bendel ꝛc. Ilg, Fischer von Erlach, S. 97 ff.; Hauser, Die Dreifaltigkeitssäule in Wien am Graben (Bericht und Mitteilung des Wiener Altertumsvereins von 1882) S. 82.

55) 1695 bis 1741. Vergl. Ilg, R. G. Donner, Gedenkschr. z. Jubiläum, Wien 1893; Schlager, Donner; Nagler, Künstlerlexikon; Füßli, Annalen; Müller, Künstlerlexikon, S. 481.

56) Ilg, Fischer von Erlach, S. 407.
57) Ebenda, S. 407.
58) François du Quesnoy (Duquesnoy) gen. Fiamingo, geb. Brüssel 1584, gest. Livorno 1642 oder 44; Müller, Künstlerlexikon, S. 307.
59) Die Sarkophage Karl VI., der Kaiserin Elisabeth Christina, des Erzherzogs Karl Joseph, der Erzherzogin Karolina, der Erzherzogin Johanna Gabriela, der Erzherzogin Maria Josepha 2c. meist signiert. Zum Teile abgebildet in Schmitt und List, Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn.
60) Gewöhnlich beschränken sich die Angaben auf München, die Schweiz, Rheinland und Mannheim. So Würzb. Chronik 1807; Nagler, Künstlerlexikon; Niedermayer, Kunstgeschichte Würzburgs; Himmelsstein, Kiliansdom 2c.
61) Kirchenbücher zu Kloster Theres.
62) Felice d'Allio; vergl. über ihn Ilg, Die Allio. Bericht des Wiener Altertumsvereins 1885.
63) Die Kirche 1689 durch Prandauer umgebaut. Der Stiftsbau 1730 begonnen durch Felice d'Allio, 1750 liegen gelassen. Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Deutschland, S. 258.
64) Vergl. Fahrngruber, Aus St. Pölten. Wiener Abendpost, 1885, S. 139, 226, 232. Ilg, Prandauer, ebenda 1883, Nr. 85, 86.
65) Gurlitt, Barockstil in Deutschland, 257. Die Kirche 1738—46 durch Carlone.
66) Gurlitt, Barockstil.
67) So in Wien, Linz, St. Pölten, meist „Pestsäulen" genannt.
68) Vergl. Ilg, Fischer v. Erlach, 201 und folg. Gurlitt, Barockstil. Ilg, Salzburgs Kunstblüte (Wiener Abendpost, 1879, Nr. 148—50). Pirkmayer, Gesammelte Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte in Salzburg aus der Zeit 1685—1727 (Salzb. Zeitung, 1885).
69) Wolf Dietrich von Raittenau 1587—1612.
70) Vergl. die Schriften von Heigel, Aufleger, Trautmann, Mayerhofer, z.B. Aufleger und Trautmann, Münchner Architektur des 17.—18. Jahrh., München 1890; Die reichen Zimmer der Kgl. Residenz in München, 1893; Die Amalienburg im Kgl. Schloßgarten zu Nymphenburg, 1893; Heigel, Nymphenburg; Mayerhofer, Gesch. des Kgl. Lustschlosses Schleißheim, 1885; B. Riehl, Studien über Barock und Rokoko in Oberbayern (Zeitschrift des bayr. Kunstgewerbe-Vereins, 1893, S. 1 u. folg.); Halm, Die Gebrüder Asam; Streiter, Die Schlösser zu Würzburg, Nymphenburg (Baukunst, Heft 7, Serie 2) 2c.
71) Charles Nicol. Cochin, 1719—1790. Gurlitt, Barock in Belgien, Holland Frankreich, S. 288.
72) Jacques-Germain Soufflot, 1709—1780. Ebenda, S. 306.
73) Vergl. Renard, Die Bauten des Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. (Jahrbücher des Vereins für Altertumsfreunde im

Rheinlande, Heft 99—100, Bonn 1895—96); Gurlitt, Barockstil in Deutschland.

74) Keller, Balthasar Neumann, 1896. Gurlitt, Barockstil in Deutschland. Renard, Die Schlösser von Würzburg und Bruchsal (Baukunst Heft 7, Serie I).

75) Allessandro Galli Bibiena, gest. 1760, der älteste Sohn des Ferdinando Galli Bibiena. Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 187; Ilg, Fischer von Erlach, S. 628.

76) Würzburger Chronik, 1807; Niedermayer, Kunstgeschichte Würzburgs; Lit. des kath. Deutschlands, I. 4; Nagler, Künstlerlexikon 2c.

77) Vergl. Stamminger, Würzburgs Kunstleben im 18. Jahrhundert (Archiv des Histor. Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Band 35); Scharold, Würzburg und die umliegende Gegend, 1805; Fränk. Chronik, 1807—11; Archiv des Histor. Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Jahrgänge 11, 20, 35 2c.; Renard, Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal; Gurlitt, Barockstil in Deutschland; Niedermayer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg; Heffner, Würzburg und seine Umgebung; Scharold, Würzburg und seine Umgebung; Frieß, Chronik von Würzburg; die Himmelsteinschen Schriften wie Kiliansdom, Nikolausberg 2c.

78) W. Riehl, Kulturstudien aus drei Jahrhunderten, 5. Auflage 1896. Das landschaftliche Auge, S. 66.

79) May, Beschreibung des kgl. Schlosses und Lustgartens zu Würzburg, Veitshöchheim 2c. 1830.

80) Der Bau fällt in die Jahre 1700—1704.

81) Vergl. Keller, Neumann, S. 15.

82) Ebenda, S. 17.

83) Vergl. über denselben: Keller, Balthasar Neumann, Würzburg 1896.

84) Hofmann, Die Politik des Fürstbischofs von Würzburg u. Bamberg, Adam Friedrich Grafen von Seinsheim, von 1756—1763. München 1903, S. 91.

85) Vergl. auch Renard, Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal.

86) 1729—1746.

87) Archiv des Historischen Vereins zu Würzburg, Bd. 11.

88) Balthasar Ersterbauer, Niedermayer, Kunstgeschichte Würzburg, S. 545. Heffner, Würzburg, S. 451. Stamminger, loc. cit. 225. Karch, Die Residenz zu Würzburg. Himmelstein, Kiliansdom.

89) Stamminger, loc. cit. 225. Karch, Residenz zu Würzburg.

90) Johann Sebast. Becker und Volkmar Becker. 1725—1739 die Statuen auf der Mainbrücke zu Würzburg. Stamminger, loc. cit. 226; Himmelstein, Kiliansdom.

91) Nagler, Künstlerlexikon; Müller, Künstlerlexikon; Stamminger, loc. cit. 225; Heffner, Würzburg und Umgebung; Scharold, Würzburg und Umgebung; Jäger, Ebrach.

92) Claude oder Claudius Curé, ein geborener Pariser. Stamminger, loc. cit. 225. Himmelstein, Kiliansdom. Keller, Balthasar Neumann, S. 80.

93) Kirchenprotokoll der Dompfarrei zu Würzburg.
94) Schülerlisten der Akademie zu Wien.
95) Kirchenakten der Dompfarrei zu Würzburg.
96) Vergl. die Bauprotokolle, Keller, Balthasar Neumann 2c.
97) Kammerprotokoll im Kreisarchiv zu Würzburg.
98) Vergl. über ihn: Schöpf, Marquartsburg Bamberg 1864.
99) Kammerprotokoll vom 5. Juli 1765, und zwar wurden die einzelnen Figuren folgendermaßen bezahlt:
   10 Figuren à 9 Schuhe à 100 Taler,
   geflügelt Pegasus 10 Schuhe 100 Taler,
   1 Seepferd 70 Taler,
   1 Seedrach 70 Taler,
   Delphin à 8 Schuhe à 30 Taler,
   4 Seehund 7 Schuhe à 25 Taler,
   Berg Parnassum, 30 Schuhe hoch, 50 breit, 400 Taler,
   3—8 Schuhe hoch, 7 breit, mit Kindern und anderm Zubehör à 100 Taler.
   4 Kinderkruppien, 4 Schuhe hoch, à 30 Taler,
   4 Kinderkruppien, 3¼ Schuhe hoch, à 15 Taler,
   8 Thermes, 9 Schuhe lang, à 25 Taler,
   In Summe 2660 Taler.
100) Keller, Balthasar Neumann, S. 79. Baurechnungen im Kreisarchiv zu Würzburg.
101) Becker ging in preußischen Dienst über. Stamminger, loc. cit., 225.
102) Benkert, Potsdam; Himmelsstein, Kiliansdom; Stamminger, loc. cit., 227; Nagler, Künstlerlexikon.
103) Beide 1756.
104) Kirchenbücher der Dompfarrei zu Würzburg.
105) Undatierter Brief an Margareta Wagner, Wagnersammlung zu Würzburg, Universität.
106) Kammerprotokoll vom 1. August 1769.
107) Entwurf in der Wagnersammlung zu Würzburg.
108) Durch Ferdinand von Österreich 1805. Renard, Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal, S. 11.
109) Vergl. Koser, König Friedrich der Große, 1890—93; Hofmann, Die Politik Adam Friedrichs 1756—63.
110) Scharold, Materialien zu einer fränkischen Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek Würzburg.
111) Vergl. Archiv des Historischen Vereins 1851, XI. 2. S. 320.
112) Matrikelbuch der Dompfarrei zu Würzburg.
113) Ebenda.
114) Kammerprotokoll 1766, S. 390.
115) Kammerprotokoll vom 25. Mai 1776 und vom 24. Februar 1778. Vergl. Anmerkung 232.

116) Notizen der Wagnersammlung und Dompfarreiakten.
117) Hofkammerprotokoll von 1768, S. 742. — Verkauft wurde er mit den übrigen Einrichtungsgegenständen der Kirche am 11. April 1864. Heffner in: Würzburg und seiner Umgebung, S. 161.
118) Die Kammerprotokolle und Baurechnungen dieser Zeit. Vergl. II, Kapitel 3 und die zugehörigen Anmerkungen.
119) Kammerprotokoll vom 16. Dezember 1771, S. 899 ff.
120) Ebenda.
121) Würzburger Hofkalender.
122) 1784 am 3. Januar. „7 fl. 44 für reparirung zerbrochener Statuen im Hochfürstlichen Residenzgarten." Baurechnungen 1783/84.
123) Kanapee in dem grünlackierten Zimmer von Balthasar Hermann, Kunstschreiner zu Bamberg. Kammerprotokoll 1774, S. 116.
124) De fabrique de savonerie. Kammerprotokoll 1770, S. 547.
125) cf. die Hofkalender.
126) Entwurf zu einer Gruppe „Engel beweinen den Leichnam Christi". Wagnersammlung zu Würzburg: „dieses vorstehende Riß ist von mir Endsunterschriebenen mit fünfzig Rchsthr. den 23. April 1785 verakkordiert worden. J. C. Knittel, p. t. Pfarrer zu Wiesenfeld."
127) Nach den Akten der Dompfarrei und Notizen der Wagnersammlung sind es folgende:
1. Maria Margareta, geb. 20. Juni 1769, gest. 8. Oktober 1806.
2. Matthäus, geb. 9. Januar, getauft 11. Januar, gest. 1. März 1771.
3. Anna Maria Barbara, geb. 25. Juni 1772, gest. 3. Sept. 1773.
4. Anna Regina, geb. 2. Februar 1775, getauft 5. Februar 1775.
5. Johann Martin, geb. 24. Juni 1777, gest. 8. August 1858.
6. Anna Margaretha, geb. 2. Februar 1780.
7. Eva Dorothea, geb. 12. Dezember 1782, gest. 18. Juni 1788.
8. Johann Michael Joseph, geb. 29. August 1785, gest. 5. Sept. 1785.
9. Maria Josepha Thekla Franziska, geb. 7. Juni 1787.
128) Entwurf zu dem Gratulationsbrief an seinen Sohn nach Paris. Wagnersammlung zu Würzburg, in der sich auch die erwähnte Zeichnung Martins befindet.
129) Himmelstein, Die Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberge bei Würzburg, Goebl, Würzburg.
130) Wagnersammlung zu Würzburg.
131) Brief Martin Wagners an Margareta, Paris, den 2. November 1803. Wagnersammlung zu Würzburg.
132) Brief Margareta Wagners an Martin Wagner, Oktober 1805. Wagnersammlung zu Würzburg. „Unser Vater ist gesund und sieht, was das Aeußerliche betrifft, noch so gut aus als sonst, aber an Verstand und Geisteskräften hat er ziemlich merklich abgenommen."
133) Vergl. die Briefe und Notizen in der Wagnersammlung zu Würzburg.
134) Anna Regina und Anna Margareta.

135) Matrikelbuch der Dompfarrei zu Würzburg. Eine Notiz in der Wagnersammlung gibt als Todesursache „eine Entkräftigung nach vorhergegangener Krankheit" an. Würzburger Chronik 1809, S. 20.
136) Matrikelbuch der Dompfarrei Würzburg. Notizen der Wagnersammlung.
137) Wagnersammlung Würzburg.
138) Brief an Margareta Wagner von Martin Wagner, 2. November 1799.
139) Notizen Wagnersammlung, Entwurf Martin Wagners zu seiner Lebensbeschreibung vom 7. September 1840, Wagnersammlung zu Würzburg.
140) Abschrift eines Schreibens des kgl. Kreis- und Stadtgerichts Würzburg vom 30. Januar 1820. Wagnersammlung zu Würzburg.
141) Briefe in der Wagnersammlnng zu Würzburg vom 7. April 1820, 12. August 1822, 21. August 1822, 21. Dezember 1822.
142) Würzburger Chronik 1809, S. 77, 78.
143) Undatierter Brief, Wagnersammlung zu Würzburg.
144) Brief Martin Wagners an Margareta, Fragment ohne Datum in der Wagnersammlung zu Würzburg.
145) Brief ebenda, Wien, 21./XI. 1801.
146) Wagnersammlung zu Würzburg.
147) Gütige Mitteilung des Vorstandes des Vereins.
148) Winckelmann, Gedanken der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, § 104.
149) Wagnersammlung Würzburg: „Dieser Riß ist gnädigst ausgewählet und der ganze Disch pro 21 Rchsthr. zu verfertigen akkordieret den 17. März 1759." Signiert: „Petter Wagner."
150) Vergl. auch Hirt, Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock-, Rokoko- und Zopfstils, München und Leipzig 1886.
151) Notizen zur Geschichte des Bürgerspitals zum heiligen Geiste in Würzburg, Würzburg 1819. — Rechnungen des Bürgerspitals 1764, S. 322 im städtischen Archiv zu Würzburg: „5 Florin 3 Baz. 11 Heller für Bildhauerarbeit von einem Fuß u. strahlen und Wolken pro expositione sanctissimi dann für einige Stück an die vier Ecken der bemalden Bilderrahmen. Hrr. Wagner, den 23. August." S. 320: „— Florin 1 Bazen 18 Hl. für 8 Stück für die Altaren-Gerüste bei Aufrichtung deren zwei neue Altäre."

Kopie eines Vertrages mit Herrn Auber (wohl Aubera, gleich van der Auvera), Bildhauer, „ein Altar nach einem der zwei Riß incl. Schreinerarbeit und ecl. Gerüst für 400 Reichsthaler" zu übernehmen. 10. Februar 1742. Vergl. Scharold, Würzburg und seine Umgebung, S. 252; Karch, Residenz zu Würzburg, S. 2, Anmerkung.
152) Archivalien des Würzburger Spitales II. 102, städt. Archiv zu Würzburg: „Ex libro protokollari actuum pontificalium constatt Anno 1764 die 3tias Julii Rmus et illmus Dr. Daniel Joannes Antonius L. B. de Gebsattel Episkopus sigensis et Suffraganeus Herbipolensis

ivit ad satsellum hospitalis civium ibique duo altarea Exsecratus est quia nova ibi reponenda. Haec altaria errant consecrata 1650."

153) Ursprünglich in Tönnisstein, Renard, loc. c., S. 64.

154) Vergl. Anmerkung 152.

155) Himmelstein, Die Marianische Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberge zu Würzburg, 4. Auflage 1890; Keller, Balthasar Neumann, S. 158 u. f.; Gurlitt, Geschichte des Barock in Deutschland.

156) Gurlitt, loc. cit., S. 348; Keller, Neumann, S. 168 u. f.

157) Himmelstein, loc. cit., S. 30. Vergl. auch die Akten im bischöfl. Ordinariat zu Würzburg.

158) Ebenda, S. 26.

159) Bald finden wir die Angaben, daß drei Gruppen von Auvera, die übrigen von Wagner, bald daß alle von Wagner sind. Erstere Ansicht vertreten: Himmelstein, Kiliansdom; derselbe, Nikolausberg; Heffner, Würzburg und seine Umgebung, S. 531, jedoch ohne Zahlenangabe. Die zweite Ansicht die Lit. d. kath. Deutschlands, I. Band; Karch, Residenz zu Würzburg; Scharold, Würzburg und seine Umgebung; Nagler, Künstlerlexikon; Bode, Plastik, S. 243. Die Urheberschaft Lukas Auveras für die ersten beiden Gruppen ergibt sich vor allem aus der Übereinstimmung mit den Figuren am Vierröhrenbrunnen zu Würzburg.

160) Himmelstein, S. 51.

161) Ebenda, S. 51.

162) Die erste Prozession fand im Jahre 1781 statt. Himmelstein, Nikolausberg.

163) Vergl. Schulz, häusliches Leben, 1903, S. 350.

164) Teilweise ein Raum im Gebäude wie in Würzburg, Ottobeuren, teilweise eigene Gebäude wie in Wien, München.

165) Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 243.

166) Literatur des kath. Deutschlands, Würzburg, Glacis, ehemals Abschluß der Residenz.

167) München, Arkaden der Residenz.

168) Himmelstein, loc. cit., S. 50.

169) Simon Wagner: 4 Apostel (St. Peterskirche zu Würzburg), Kruzifix auf dem Nikolausberge bei Würzburg 2c.

170) Literatur des kath. Deutschlands I.

171) Akten im bischöflichen Ordinariat zu Würzburg. Himmelstein, Nikolausberg, S. 50.

172) Baurechnungen über die Residenz, Kreisarchiv zu Würzburg, 1. April 1765 bis 1. April 1766. „18 fl. für veraccordierte Bildhauer-Arbeit. Peter Wagner zahlt am 21. August 1765." — Kammerprotokoll von 1766, Kreisarchiv zu Würzburg, S. 390. Vgl. Anm. 112.

173) Baurechnungen vom 1. April 1766 bis 1. April 1767. „171 fl. für veraccordierte Bildthauerarbeith in das von Stukaturer Bossi verfertigte

Parade-Zimmer in hochfürst. Residenz d. Bildth. Wagner zahlt lauth Schein No. 1". Rechnungen des Residenzbaues 1771—1772: „94 fl. 4. vor die geschnittene Arbeit in dem grünlaquirten Parade-Zimmer in hochfürstlicher Residenz besagtem Wagner vergnügt ut Anweissung und hohem Kameraldekrets, den 28. Febr."

174) Baurechnungen von 1767/68. Materno Bosse für Arbeiten „in den neuen Zimmern gegen den Residenzgarten" und „für verakkordierte Vergulderarbeith in denen 2en von Stukaturer Bossi verfertigten Zimmern gegen den hochfürstlichen Residenzgarten". Daß in diesen Zimmern das „grünlaquierte Zimmer" nicht eingeschlossen ist, ergibt sich aus den Baurechnungen 1770/1771, in denen es heißt „in dem grünlaquierten und den beiden Nebenzimmern", 1770 in denselben Baurechnungen „materno Bossi für Stukaturerarbeith in dem grünlaquierten Zimmer in hochfürstlicher Residenz". 20. März. Im Entwurf gehen diese Zimmer wohl auch auf die Bossi zurück. Mit Bestimmtheit läßt sich dieses nur von dem Zimmer am Rennthorwege sagen, da es in dem Rekkord für Schneidwaar mit Wagner heißt (Kammerprotokoll 1766) „nach dem von Stukatur Bossi übergebenen Modell". Ihre stilistische Ähnlichkeit hat bereits Renard in seinem genannten Werke nachgewiesen, jedoch setzte er sie in die Jahre 1756—1760. Hiergegen spricht außer den genannten Akten auch schon die ungünstige politische Lage.

175) Baurechnungen 1766/67, 1769/70, 1771/72 (Fürstensaal).

176) Vgl. Renard, Würzburger Schloß.

177) Baurechnungen 1772/73 „105 Florin 36 vor 4 in das grün laquierte Zimmer gefertigte Tische dem Peter Wagner vergütet erprobet Schein und Signatur den 13. Juny."

178) Vergl. Anm. 118.

179) Archiv des Historischen Vereins zu Unterfranken, 20. Band, II. Teil, S. 189.

180) Es geben ihn als Werk Wagners an die Materialien zu einer Künstlerbiographie der Würzburger Universitätsbibliothek; Niedermayer, Geschichte der Stadt Würzburg; Siebold, Würzburger Chronik 1807, S. 789. Anderer Ansicht dagegen Scharold, Würzburg und seine Umgebung, S. 298.

181) Archiv des Historischen Vereins XI, S. 320. Landmandate II, 175.

182) Hofkammerprotokoll von 1769. „Des Hofbildhauers Auvera hinterlassenen 4 Pupillen bringen in unterthänigster Vorstellung, wie Ihr Stiefvater Peter Wagner bey einem hochfürstlichen Hof-Bauamt in circa 250 bis 60 Gulden für verfertigte Arbeit einzunehmen habe, wovon ihnen nun abgetheilten Kindern 2/3 zuständen mit unterthänigster Bitte an besagtes Hofbauamt die Weisung zur Bezahlung dieses schon vor drei Jahren verdienten Lohnes ergehen zu lassen, damit die suplicanten auch zu ihrem Anteil gelangen möchten."

„Hofkammerat und Baurat Geigel giebt hierüber die Auskunft, daß die Arbeit in Statuen und Urnen bestanden sey, von welchen erstere das Stück 20 Rchsthr. dann von denen letzteren das Stuck pro 13 Rchsthr. verakkordiert, deßwegen die Zahlung aber nicht geleistet worden seyen: weil man geglaubet, es werden solche Statuen und Urnen denen Häusern- und Garten-Besitzern auf dem Graben überlassen werden und auch von denselben die Zahlung dafür nach ihrem eigenen Anerbieten zu thun seyn. Nachdem nun aber diese besagten Bildhauer-Stücke auf die nach dem Hatzfelderschneller stehende Mauer, welche gnädigster Herrschaft gehörig, gesetzt worden seyen, so erheische nunmehr die Billigkeit, daß auch von Herrschaftswegen die Solution prostiert werden, welches lediglich von hochfürstlicher Ratification annoch abhänge, um sodann mit dem Hofbildhauer Wagner behörig abrechnen zu können." Es folgt die Ratification.

183) Besitz des Bildhauers Feile zu Würzburg. Gütige Mitteilung des Herrn Dr. jur. Ziegler zu Würzburg.

184) Karch, Der königliche Schloßgarten in Veitshöchheim.

185) Vergleiche Tuckermann, Italienische Gärten der Renaissance; von Falke, Gartenanlagen; Schultz, Häusliches Leben.

186) Blondel, Histoire de l'architecture.

187) Karch, Der Schloßgarten zu Veitshöchheim, gibt nach einem Hofkammerprotokoll von 1752 als Werk von Johann Wolfgang von der Auvera an: neun Musen, Minerva, Apollo, Hirtenpoesie, zwei Schweizer à 25 Rchsthr.

189) Hofkammerprotokoll vom 5. Juni 1765; vergl. Anmerkung 124.

190) Als Arbeiten Wagners werden folgende in der Literatur angegeben: Karch, loc. cit., Seite 6: „Von denen die (besseren) Statuen im oberen Teile des Gartens von Peter Johann Wagner"; Seite 15: „Kreis von Scenen aus der holden Knabenzeit auf der Pallustrade um das Schloß selbst von Bildhauer Wagner." Seite 68: „Wagners künstlerische Hand täglich mit 10 Gulden belohnt." Wohl nach ihm gibt May in der „Beschreibung und Geschichten der königlichen Schlösser und Lustgärten von Würzburg, Veitshöchheim etc.: „von Wagner sollen sein Cascade, von römischen Ruinen umgeben, Flußgötter und Neptun, Diana, Ceres, Pomona, Apollo, Venus, Marsias und Satyrengruppe." Siebold, Würzburger Künstler in der Würzburger Chronik von 1807: viele Statuen und Gruppen, worunter sich besonders das Dianabad und mehrere Figuren im oberen Garten auszeichnen. Niedermayer fußt wohl auf ihm. Er schreibt in seiner Kunstgeschichte der Stadt Würzburg Seite 344: „viele Figuren und Gruppen in Veitshöchheim, besonders das Dianabad." Literatur des katholischen Deutschlands I.: „4 Statuen und Gruppen im Veitshöchheim." Ebenso Naglers Künstlerlexikon; Bode, Plastik, Seite 244. Fränkische Chronik von 1807, Seite 35: „unter diesen zeichnet sich besonders das Dianabad aus. Sie kamen aus der Hand des geschickten Hofbildhauers Johann Peter Wagner."

Für die Bestätigung der Wagnerschen Tätigkeit finden sich in den Akten folgende Belege. Hofkammerprotokoll 1768, am 11. April: „c). Zwei Desingnationen über die Statuen, Canappee und verzierte Postamente in dem hochfürstlichen Lustgarten zu Veitshöchheim, wovon die eine 810 Thaler, dann die andere 1155 Thaler ausmachten, wobei aber produzent meldet, daß nun die ganze Arbeit mit diesen Statuen geschlossen werde." — Hofkammerprotokoll 1775, den 16. Juli: „... der Bildhauer Wagner.... den Aufsatz seines Verdienstes dafür nebst noch einer Desingnation einiger nacher Veitshöchheim in den hochfürstlichen Lust-Garten gefertigter Statuen und Urnen übergeben, worüber er sich die große Ratification ausgebetten habe wollte ...." Die Arbeit wird als „sehr gut" ausgefallen bezeichnet und ratifiziert.

191) Es befinden sich in der Sammlung des Polytechnischen Vereins zu Würzburg Skizzen zum Neptun, dem rechten Flußgott und der Diana.

192) Figur der Daphne in derselben Allee des Gartens.

193) Scharold, Würzburger Chronik: Saturn beschneidet Cupido die Flügel, von Simon Wagner.

194) Vergleiche Kammerprotokoll vom 16. November 1771, in dem seine Aufgabe als Hofbildhauer mitgeteilt wird.

195) Vergleiche über die Entstehung und Ausschmückung des Gartens, die folgende Literatur, die jedoch mehr oder weniger aufeinander fußt: Literatur des katholischen Deutschlands, I. IV., Seite 104. Scharold, Würzburg und seine Umgebung, 1850. Würzburger Chronik, 1807. Meusel, Deutsches Künstlerlexikon 1807, II., Seite 505. Himmelstein, Kiliansdom, Seite 184. Urlichs Johann Martin von Wagner, Seite 3, Nagler, Allgemeines Künstlerlexikon, München 1851, 21. Bd., Seite 68—69. Niedermayer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, 1860, Seite 344. Karch, Die königliche Residenz zu Würzburg, 1870. Bode, Deutsche Plastik, Seite 244.

196) Residenzrechnung pro 1770—71: „12 Gulden für Verdienste ahn dem Modell über den neu anzulegenden neuen hochfürstlichen Residenz-Garten."

197) Die Figuren, Urnen, Pyramiden ꝛc. des Gartens verteilen sich auf die einzelnen Jahre und Zahlungen, nach den Baurechnungen, folgendermaßen:

1771.	— 456 Gulden	— Baz.	„vor 12 Urnen und 8 Gruppien". (Baurechn. 1773/1774.)
1772.	— 264 „	— „	„vor 2 Piramiden, 4 große Urnen und 10 Kanappees". (Baurechn. 1773/74.)
?	„	? „	„Statuen, Schlußsteine, Löwen und Formstücke, wo theils auf der Gallerie oder dem unteren Saal und theils in dem Garten dermalen gesetzet worden dem Peter Wagner". Summa 566 Gld.

	52	Gulden	24	Baz.	„vor Zierrathen in den Residenz-Garten".
1773. —	408	„	—	„	„vor 56 Waasen und 2 Kruppien".
1774. —	846	„	—	„	„für 21 steinerne Kruppien, 4 Pyramiden mit Figuren und 4 Schlangenurnen".
	585	„	36	„	„für 3 große Portel, 8 Urnen, 2 Pyramiten und 12 Postamente".
1775. —	990	„	—	„	„für 4 Statuen und 4 Piramiten, dann 17 Kinderkruppien".
	712	„	48	„	„für 2 große Kruppien, 6 Urnen, 14 Kanappee, 2 große und 2 kleine Postamente und 1 große Statue".
1776. —	660	„	—	„	„für 1 große Statuon, mit einem Kind kruppiert, 14 Kinderkruppien, 4 Termes".
	168	„	—	„	„für 2 Statuen mit Kindlein kruppiert".
1777. —	504	„	—	„	„für 6 Piramiten, 6 Blumenständer, 2 Urnen, 2 große Kruppien, 2 Postamente, 2 große Körb mit Blumen".
1778. —	120	„	—	„	„für 4 große Kinderkruppien mit Portraits der alten Künstler". (Baurechnung 1780/81.)
	172	„	48	„	„für 8 liegende Stück Ornamenten". (Baurechnung 1779/80.)
1779. —	180	„	—	„	„für 6 Kinderkruppien mit Schild und Portraits".
	90	„	–	„	„für drei Kinderkruppien mit Schilder und Portraits".
	90	„	—	„	„für drei Kinderkruppien mit Portraits".
	144	„	—	„	„für 4 große Thermes".
1780. —	120	„	—	„	„für 4 Kinderkruppien mit Portraits".
	120	„	--	„	für 4 dergleichen.
	132	„	—	„	„für eine Kruppien, dann einen Atlaß, die Sonnenuhr tragend". 2 Wappen.
	96	„	—	„	„für 2 große Urnen".
	129	„	56	„	„für 6 Trophée".
1780 od. 81. —	129	„	56	„	für 6 dergleichen.
	129	„	56	„	für 6 dergleichen.
	129	„	56	„	für 6 dergleichen.

198) Baurechnung 1780, vergl. Anm. 197.

199) Die einzig mir bekannte, mit dem Porträt Auveras befindet sich jetzt an einer Terrasse in der Bronnbachergasse zu Würzburg. Es soll noch eine weitere erhalten sein, doch ist es mir nicht geglückt, dieselbe ausfindig zu machen. Die Kenntnis von beiden Statuen verdanke ich der gütigen Mitteilung des Herrn Dr. Ziegler zu Würzburg.

200) Nationalmuseum zu München.
201) Karch, Veitshöchheim; Heigel, Nymphenburg; Schultz, Häusliches Leben; Riehl, Kulturstudien, S. 155.
202) Gebäuderechnung 1772/73.
203) Vergl. Justi Winckelmann, Leipzig 1866, S. 362.
204) Beispiel hierfür finden wir in M. d. St. G.: „Cahier des vases gravé par Béance.“ De la Fosse, „Ameublement“. Blondel, L'histoire de l'architecture. Toro, Stiche von Vasen. Habermann 2c.
205) Vergl. Gurlitt, Geschichte des Barockstils.
206) Justi Winckelmann.
207) Ebenda, S. 341.
208) Notizen Wagnersammlung zu Würzburg.
209) Sendschreiben über die Gedanken: Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei, Bildhauerkunst. 1755, § 50.
210) Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken. 1755/56, § 37.
211) Vergl. Keller, Balthasar Neumann; Rennard, Schlösser von Würzburg und Bruchsal.
212) Z. B. in Schlössern Brühl, Schleißheim, Bruchsal, Pommersfelden, in Privathäusern Clam Gallas und Schönborn in Wien, von Wespien in Aachen, Preysing und Törring zu München, in den Klöstern Zell a. M., Ebrach, St. Florian 2c.
213) Vergl. die Erzählung von der merkwürdigen Wette zwischen Hildebrand und Neumann. Keller, Balthasar Neumann, S. 66.
214) Hofkammerprotokoll von 1764, S. 945. Der Preis wird auf 4000 Thaler festgesetzt.
215) Das Hofkammerprotokoll von 1763, S. 919, 5. Nov.
216) Keller, Neumann, S. 75. Nach einem Schreiben Neumanns. Daß das Gitter in Eisen ausgeführt werden sollte, ergibt sich auch aus dem Hofkammerprotokoll 1767 und vom 21. Juni 1768; Hofkammerrat Geigel referiert „weßmasse seiner hochfürstlichen Gnaden anzuordnen geruht, daß die Palunster an der Hauptstiegen in der hochfürstl. Residenz dahier statt Eisenwerks von Steinen mit Bildhauerarbeit façonierter gemacht werden solle. Wie nun zu gehorsamster Befolgung dessen er Referent das Stück Palunster auf 2 Thaler mit dem hiesigen Bildhauer Wagner behandelt habe, wodurch die Zier der Gebühr nach hergestellet und billiger als Eisen würde ...“ Dieser Vorschlag wird angenommen.
217) Hofkammerprotokoll 5. Nov. 1763.
218) Vergl. auch die anfangs angeführten Werke über Würzburg und die Residenz.
219) Abschlagszahlung vom 5. Januar 1767 in Baurechnung 1766/67.
220) Baurechnung 1775/76. Kammerprotokoll von 1775. Baurechnung 1776/77.

Wagners Anwesenheit in den Heiligenthaler Brüchen ergibt sich aus den Baurechnungen von 1775 und 1776. „3 fl. 3 Baz. 6 für 3 Stein Transport-, Canal- und Zollgebühren, für die zum Residenz Garten gelieferten Steine." „16 fl. vor unterschiedlichen Ausgaben und Diäten bey Berechnung der großen Steine." „20 fl. für Diäten und andere Auslagen bei Berechnung des weißen Marmors zu Heiligenthal." „18 fl. 24 für Diäten und Versäumnis bei Berechnung der großen Figuren zur Residenz Hauptstiege."

221) Baurechnungen 1775—1776. „2030 fl. für 13 Statuen, 7 Kinder Kruppien und 16 Urnen alle von Marmor auf die Hauptstiegen in der hochfürstl. Residenz zu fertigen eidem (Peter Wagner) vergnügt." — Kammerprotokoll 1775, S. 294, den 16. Juniy „Hofkammer Rat und Bauamtmann Geigel referiert: Nachdem Ihr hochf. Gnad. vor einigen Jahren gdst. befohlen daß die Haupt-Stiegen in der dahies. hochfürstl. Residenz zu vollkommen Stande gebracht und die Dekorationen darauf so nach und nach durch den hiesigen Hofbildhauer Wagner aus dem in der opferhaimer Markung sich befindenden Marmor gefertiget werden sollten, So habe er die Arbeit ged. Hofbildhauer sogleich aufgetragen und angeordnet: gleichwie aber diese bevor als man deren Statuen Größe gesehen und die Arbeit selbsten gesicheret gewesen nicht verakkordiert werden konnte, als hätte ihm bemelter Hofbildhauer dermahlen wo dieselben meistens hergestellet seye den auffatz seines Verdienstes dafür nebst noch einer Designation einger nacher Veitshöchheim in dem hochfürstl. Lust-Garten gefertigter Statuen und Urnen übergeben, worüber er sich die große Ratification ausgebetten haben wollte.

Conclusum: Beyde übergebene und von Hofkammer-R. Geigel schon moderierte Verzeichnisse seyen Ihro fürstlichen Gnaden zur höchsten Einsicht gehorsamst vorzulegen und da die Arbeit sehr gut ausgefallen, die große Ratification darüber unterthänigst zu erbitten.

Ref. Ser. wird nach dem Concluso hiermit gts. ratificiert. Seehof, 19. Juni 1775. gez. Adam Friedrich."

Die Marmorlieferung verteilt sich auf die Jahre folgendermaßen:

1774/75 —	59 fl.	12 Bz.	für	4	Stück	weißen Marmor.
	49 „	36 „	„	3	„	desgleichen Marmor.
	46 „	24 „	„	3	„	weißen Marmor.
1775/76 —	60 „	— „	„	3	„	weißen Marmor.
	40 „	— „	„	2	„	weißen Marmor.
	40 „	— „	„	2	„	weißen Marmor.
	40 „	— „	„	2	„	weißen Marmor.
	59 „	12 „	„	4	„	dergleichen Marmor.
	60 „	— „	„	3	„	weißen Marmor.
1776/77 —	60 „	— „	„	3	„	weißen Marmor.
	60 „	— „	„	3	„	desgleichen Marmor.

60 fl — Bz. für 3 Stück weißen Marmor.
78 „ 24 „ „ 1 „ desgleichen Marmor.
76 „ — „ „ 5 „ weißen Marmor.

Alle Zahlungen gingen an Wagner.

Für die Zieraten ergeben sich nach den Baurechnungen folgende Posten:

1771—1772. — 1406 fl. 20 Bz. vor Zierraten.
566 „ — „ für unterschiedliche Arbeiten an der Hauptstiege, als Statuen, Schlußsteine Löwen und Formstücke, wo theils auf der Gallerie ober dem unteren Saal und theils in den Garten dermahlen gesetzet werden.
202 fl. 48 „ von unterschiedliche Arbeiten in die neuen Zimmer und 2 Postamente auf die Hauptstiege.

222) Winckelmann, Gedanken über die Nachahmungen der griechischen Werke in der Malerei und in der Bildhauerkunst, § 6.

223) Ebenda § 79.

224) Ebenda § 33.

225) Ebenda § 34/35.

226) Ebenda § 40.

227) Ebenda § 73 und folgende.

228) Ebenda § 63.

229) Ebenda § 10.

230) Polytechnische Vereinssammlung Würzburg.

231) Winckelmann, Erläuterung für die Gedanken der Nachahmung, § 45.

231a) 1768 wird von der Roßbacher Familie ein Stück ihres Gartens zwecks der Errichtung der Kolonnaden erworben. Kammerprotokoll 1768, Seite 833, 940. Kolonnadenbau errichtet, Kammerprotokoll 1767.

Kammerprotokoll 1769, den 11. Dezember S. 1201 wird Geigel zum baldigen Beginn des Kolonnadenbaues aufgefordert. Kammerprotokoll 1772, S. 217/18 wird der Akkord für Bildhauerarbeit und Stuckaturarbeit an der Hauptstiege und den Kolonnaden mit dem Hof-Bildhauer und dem Stuckaturer Bosse als abgeschlossen erwähnt.

232) Hofkammerprotokoll vom 26. Februar 1778. „Hofkamer-Rath und Bauamtmann Geigel produciret eine Spezifikation über die von Hofbildhauer Wagner aus hochfürstlich gnädigsten Befehl im forntigen Jahre in den hochfürstlichen Residenz-Garten verfertigten 2 Kruppien, eine wie die andere mit 8 Statuen ad 8½ Schuhe hoch, für deren jede gedachtem Bildhauer nach dem Dietzischen Akkord 100 Th. zwar angesetzet, er, Bauamtmann Geigel aber solche, weilen sie etwas kleiner als die Dietzischen sind, auf 80 Thaler gemindert hat, daß somit das Totale statt 1400 nur auf 1280 Th. sich belaufet." Die Ratifikation wird erteilt.

233) Baurechnungen 1777—1778: „1536 fl. für eine große Kruppien mit 6 Statuen samt einem Ochsen und dazo dann 1 anderley Kruppion mit 7 Statuen in der Vertiefung bey der Residenzkirch im h. f. H. G. eidem (Wagner) bezahlt erweist hoher Signatur, den 27. Februar." Vergl. Literaturangaben beim Residenzgarten.

234) Keller, Balth. Neumann, S. 74.

235) Baurechnung 1780/81: „55 fl. 20 B. 4/5 für ein Alabaster gehauenes Bild Christum an der Säulen vorstellend ..." Inventar der Residenz im Kreisarchiv zu Würzburg bei der Aufzählung der Gegenstände im fürstbischöflichen Schlafkabinett.

236) Baurechnungen 1779/80: „384 fl. für 2 große Statuen von weißem Allabaster in die 2 Nischen des Vorplatzes der Hauptstiege zu verfertigen dem Hof Bildhauer Peter Wagner zahlt wie Schein vom 24. April 1779."

237) Baurechnungen des Rohrbacher Gotteshauses Rohrbach. 1778 — 4.24 dem Hofkutscher vor ein Thuser als er den Baurat Geigel auf Rohrbach geführet.

4 fl. 10 ist verzehrt worden wie Herr Hofbildhauer sambt zwey Gesellen wie auch 12 hochfürstl. Pferth und 6 Stallknechte die Statua von Wirtzburg nacher Rohrbach geführet.

3.4.21 denen 6 Stallknecht zum Thuser als dieselben die Statua auf Rohrbach geführet.

3.1.3 den zwey Hofbildhauergesellen vor 2 Taglohn.

2.22.— den Mühlbacher vor drei Wägen mit Statua beladen und 16 Pferd über den Main zu führen.

3.—.— den Henner Heiligthal als Lohn als derselbe die Statua hinauf an ihren gehörigen Ort gethan.

2.2.11 den Mauerer Christian Koller zu Rohrbach von dem Kreutz und Statua an Portal einzumauern.

238) Vergl. 237. Sie befindet sich heute in der Wagnersammlung zu Würzburg.

239) Rechnungsabschrift, Mat. zu einer fränkischen Biographie Man. Universitätsbibliothek Würzburg.

240) Notiz ebenda.

241) Stamminger, loc. cit. S. 227. Himmelstein, Kiliansdom S. 75. Altfränkische Bilder 1903.

242) Aufschrift am Grabmal Trautsons im Stephansdom zu Wien.

243) Kammerprotokoll 1770/71. Frieß, Chronik von Würzburg.

244) Himmelstein, Kiliansdom. Meusel, Künstlerlexikon. Siebold in der Würzburger Chronik von 1807. Dagegen schreibt Niedermayer, Kunstgeschichte Würzburg, S. 344, das Werk Wagner ab.

245) Baurechnungen 1778/79. „fl. 166.48 für 3 große Lehn- und 10 ordinarie Sessel zu schneiden demselben (Wagner) bezahlt den 31. dato." (Januar.)

246) Kreisarchiv zu Würzburg.

247) Nagler, Künstlerlexikon, 21. Bd. 68/69. Karch, Residenz zu Würzburg, S. 2, Anm. Scharold, Würzburg und Umgebung 1836, S. 261.

248) G. Höfling, Beschreibung und Geschichte des im K. B. U. M. Kreise liegenden Marktflecken Retzbach und der dasigen Wallfahrt Maria im grünen Thal Würzb. 1837. „Im Jahre 1788 am 29. Juli schloß man mit dem Hofbildhauer Peter Wagner zu Würzburg einen Akkord zur Errichtung von drei Altären in das Chor um 725 Florin ab. . . . . Auf eine bittliche Vorstellung des Pfarrers Degelein vom 16. November 1791 an den Fürstbischof Franz Ludwig wurde auch die Fassung der fraglichen Altäre . . . . gestattet.

249) Vergl. S. 89.

250) Vergl. S. 85.

251) Vergl. S. 80.

252) W. H. Riehl. Kulturstudien aus drei Jahrhunderten. Der Kampf des Rokoko mit dem Zopf, S. 159.

253) Baurechnungen zu Rohrbach. 1781: 32 Gulden dem Vergolder Friedel zu Würzburg bezahlt für die Statue am Portal zu fassen. 1789: 120 fl. sind dem Hofbildhauer Wagner von Wirtzburg für drei neue Altäre und Kanzel per Abschlag gezahlet worden. 4 fl. 2.7 sind ihm zum Present nach Aufrichten dieses abgereichert worden. 15.3.11 fl. sind bei Aufrichtung der neuen Altäre und Kanzel vom Bildhauer und Schreiner verzehret worden. 4.—.— dem Führer zu Haarbach von den drei Altären und Kanzel von Wirtzburg hierher zu liefern. 1.1.26 den Fähren zu Mühlbach von den Wägen mit Schreinerarbeit beladen von Karlstadt herüber zu liefern. 1.—.— dem Schreinermeister für Extraarbeiten zu den neuen Altären. 1790: 3.3.1 für 44 3/8 Pfund Eisen zu den Altären und Kanzeln. 120.—.— dem Herrn Hofbildhauer Wagner per Abschlag bezahlt wegen den Altären und Kanzel. 5.—.— ihme auf einen anderen Tabernakel aufgeben. 1.3.10 dem Haarbacher Fährer solchen von Wirtzburg herzuführen. 1791: 120 fl. dem Herrn Hofbildhauer Wagner per Abschlag gezahlet wegen der Altäre und Kanzel. 1792: 120.—.— dem Herrn Hofbildhauer Wagner wegen der neuen Altären und Kanzel bezahlet. 1793: 120.—.— dem Hofbildhauer Wagner für die neue Altäre und Kanzel ausgezahlet. 1794: 96.—.— dem Herrn Hofbildhauer Wagner für die drei neuen Altäre und Kanzel ganz ausgezahlet.

254) Gütige Mitteilung des Herrn Pfarrers Urlichs zu Rohrbach.

255) Vergl. z. B. die Kanzel von St. Peter und Neumünster zu Würzburg.

256) Vergl. Jäger, Die Klosterkirche zu Ebrach 1903. Er gibt uns eine umfangreiche Beschreibung der Baugeschichte und der Kirche, läßt uns jedoch für unsere Zeit fast vollständig im Stich. Über die Bosses vergl. Ilg, Fischer von Erlach; Keller, Balthasar Neumann; Renard, Residenz zu Würzburg; Stamminger, loc. cit.

257) Im Besitze des Historischen Vereins zu Bamberg. Abgebildet bei Jaeger, S. 81. Datiert ist er 1782; vergl. Jaeger, S. 46 und 92.

258) Im Nationalmuseum zu München befindet sich noch eine weitere Skizze. Zwei Skizzen sind in der städtischen Sammlung zu Würzburg. Alle drei signiert.

259) Wagnersammlung Würzburg.

260) Hier befindet sich auch der Entwurf zu der Gruppe Amor und Psyche.

261) Scharold, Würzburg, S. 210 gibt die Jahreszahl und als Anzahl der Altäre 13 an. Karch, Residenz zu Würzburg, S. 2, Anm. Himmelstein, Kiliansdom, S. 58. Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken, IX 1.1. XX, 3 S. 189.

262) Riehl, Kulturstudien, S. 159.

263) Riehl, Kulturstudien, S. 111.

Inhaltsangabe.

I. Teil: **Wagners Leben.**

II. Teil: **Seine Hauptwerke.**

Heinrich G. Lempertz wurde geboren am 16. Juni 1879 zu Köln am Rhein als Sohn des Kunst- und Buchhändlers Heinrich Lempertz jun. Seine elementare Vorbildung erhielt derselbe durch Privatunterricht und zeitweisen Besuch der Pfarrschule St. Maria im Kapitol zu Köln und der städtischen Vorschule daselbst. Alsdann besuchte er die Gymnasialabteilung des „städtischen Gymnasiums und Realgymnasiums zu Köln", woselbst er im März 1899 sein Abiturientenexamen bestand. Er begab sich zunächst nach Tübingen und widmete sich dort unter Leitung des Herrn Professors Dr. Konrad Lange dem Studium der Kunstgeschichte. Dasselbe setzte er seit dem Jahre 1901 unter Leitung des Herrn Professors Dr. B. Riehl und des Herrn Privatdozenten Dr. A. Weese zu München fort, deren Vorlesungen und Seminarübungen er besuchte. Gleichzeitig suchte er sich auf Studienreisen weiterzubilden, die sich namentlich in die bayerischen, schwäbischen, fränkischen, rheinischen und österreichischen Gebiete erstreckten.